ИСКУССТВО КИНО

2
1951

1951
МАРТ—АПРЕЛЬ

ИСКУССТВО КИНО

№2
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЗАСЛУЖЕННАЯ НАГРАДА

Для работников науки, литературы и искусства, отдающих свои знания и талант народу, создающих духовные ценности, обогащающих культуру социалистической Родины, высшей наградой является признание народа.

В нашей стране культура стала достоянием широчайших масс. За ее ростом следят миллионы, ее успехам радуются братские народы, объединенные в одну дружную многонациональную семью. Быстро облетают страну вести о новых научных открытиях, о достижениях техники, о талантливых произведениях искусства.

В особенно благоприятных условиях в этом отношении находится у нас самое массовое из искусств — кино. Новые фильмы появляются почти одновременно и на столичном экране, и в районных центрах, и в рабочих клубах новостроек, и в колхозных киноустановках, и в отдаленных горных аулах.

Каждый год тем из работников культуры, кто достиг за истекший год наибольших успехов, присуждаются правительством премии имени великого вождя трудящихся всего мира, самого дорогого каждому ученому, каждому художнику человека — Иосифа Виссарионовича Сталина.

И вот истек еще один год напряженного, радостного труда, год исканий и побед. Новый отряд людей, удостоенных высокого звания лауреата Сталинской премии, влился в семью тех, кто заслужил это звание в прошлые годы.

1950 год не был годом легких успехов для кинематографии. Одни из съемочных коллективов в силу различных причин не довели свою работу до успешного конца в установленные сроки, другие не достигли того уровня, который давал бы им право быть отмеченными в числе лучших. Но сделано все же немало: одиннадцать художественных, девять документальных и научно-популярных кинофильмов удостоены Сталинских премий.

***

1950 год прошел во всем мире под знаком обостренной борьбы двух лагерей. Отбросив лжедемократические маски и фиговые листки пацифизма, империалисты Америки и их прислужники на европейском континенте прилагают бешеные усилия к тому, чтобы поскорее раздуть пожар новой мировой войны. Очаги пожара уже пылают в отдельных местах земного шара.

Но растет движение сторонников мира. Полные несокрушимой воли не допустить новой бойни народов, объединяются и крепнут прогрессивные силы всего человечества.

В то время как поджигатели войны толкают народы к гибели, к обнищанию, созидательный мирный труд советских людей дает все новые замечательные плоды, приближая нашу страну к коммунизму.

Строительство коммунизма в СССР идет под знаком небывалого расцвета материалистической науки, унаследовавшей от лучших представителей культуры прошлого способность дерзать и добиваться великих целей, быть беззаветно преданной Родине и своему народу.

Быстрыми шагами идут по пути подъема и расцвета социалистической экономики и культуры народы стран новой демократии.

Все это и составило содержание нашей жизни за прошедший год.

***

Ряд лучших фильмов 1950 года посвящен разоблачению преступной политики поджигателей войны.

Сталинской премии первой степени удостоен выдающийся художественный фильм «Секретная миссия», решающий эту тему в своеобразной форме сочетания подлинных, ныне ставших широко известными фактов с художественным вымыслом, облеченным в остросюжетную, приключенческую форму. Фильм «Секретная миссия» (режиссер М. Ромм, авторы сценария К. Исаев и М. Маклярский, оператор Б. Волчек) разоблачает предательство англо-американских «союзников» Советского Союза, еще во время войны сговаривавшихся с Гитлером о совместных действиях против страны социализма. Трактуя о событиях военных лет, фильм предельно злободневен, ибо невозможно до конца понять события, происходящие в мире сегодня, не зная, что им предшествовало. Помимо авторов фильма, Сталинской премии за участие в его создании удостоены артисты Е. Кузьмина, Н. Комиссаров, С. Вечеслов, М. Перцовский.

За последние годы советская кинематография проложила пути для создания фильмов новых, ранее неизвестных жанров. Один из наиболее ярких и интересных из них — жанр художественно-документального кино. Великолепным образцом этого жанра является удостоенный премии первой степени фильм «Освобожденный Китай», созданный в совместном труде Московской киностудией имени Горького и Пекинской киностудией. Автору-режиссеру фильма С. Герасимову, режиссеру Э. Волк, композитору Хэ Ши-дэ, литературному консультанту Чжоу Ли-бо, операторам В. Рапопорту, Н. Блажкову, М. Гиндину, В. Киселеву, Б. Петрову, Б. Макасееву, А. Хавчину, Сюй Сяо-бин, Су Хэ-цин, артисту-чтецу Чжоу Фын удалось с необычайной силой и выразительностью рассказать в этом фильме о новой эре в истории Китая, о великом трудовом подъеме, охватившем миллионы, о многообразии жизни освобожденной страны. В фильме показана древняя культура Китая, искусство его народа, пережитки империалистического гнета, которые уничтожает возрожденный народ, рассказано о передовых людях нового Китая, об экономике страны, ее сельском хозяйстве и промышленности.

Тема борьбы за мир, непоколебимая решимость не допустить осуществления кровавых замыслов империалистов пронизывает этот фильм от начала до конца.

Ярким документом является и художественный фильм «Заговор обреченных», поставленный режиссером М. Калатозовым. Это остро публицистическое произведение посвящено насущнейшим темам, волнующим все человечество: борьбе за мир, подлинную демократию и социализм, разоблачению грязной политики американского фашизма. Фильм представляет собой великолепный образец боевой советской художественной публицистики. В обстановке одной из стран Восточной Европы раскрываются процессы, типичные для послевоенных лет. Гневно, переходя от пафоса к сатире, фильм рассказал об обреченности сил реакции, о мощи и непобедимости лагеря мира и демократии. Сталинской премией второй степени отмечена прекрасная работа режиссера, артистов Л. Скопиной, И. Судакова, Б. Ситко, С. Пилявской, М. Штрауха, А. Вертинского, художника И. Шпинеля, оператора М. Магидсона.

Борьба лагеря мира с злодеяниями империалистической реакции проявляется многообразно. Многообразно и отражение этой борьбы в произведениях советского искусства.

Примером этому является фильм «У них есть Родина», которому присуждена Сталинская премия третьей степени. Эта волнующая повесть об освобождении советских детей из фашистского плена выражает чувства всех честных людей, возмущенных изуверством палачей, осмелившихся посягнуть на надежды человечества, уродующих души детей. Смотря на эту картину, зритель слышит голоса матерей всего мира, протестующих против будущих войн.

За участие в создании этого фильма высокой награды удостоены режиссеры А. Файнциммер и В. Легошин, артисты М. Астангов, Ф. Раневская, Л. Смирнова, Г. Юдин.

Три фильма из числа удостоенных Сталинской премии познакомили миллионы кинозрителей с жизнью и деятельностью замечательных людей прошлого, которыми по праву гордится советский народ. Особенно значительным достижением советской кинематографии за истекший год является создание цветного художественного кинофильма «Мусоргский», посвященного жизни и творчеству гениального русского композитора. Расцвет русской культуры во второй половине XIX века, удививший в свое время передовых людей всех стран, являвшийся предметом пристального внимания Маркса и Энгельса, вызывал уже тогда предчувствия рождения новой России. Автору сценария А. Абрамовой, режиссеру Г. Рошалю и артисту А. Борисову удалось создать обаятельный, убеждающий своей реалистической силой образ великого русского композитора, бойца и демократа в музыке, человека, горячо любящего и понимающего свой народ. Сцены, в которых раскрывается процесс творчества композитора, массовые сцены из оперы «Борис Годунов» и другие ставят этот фильм в один ряд с лучшими произведениями советской кинематографии за многие годы. Изобразительная сторона фильма, решенная в традициях русской реалистической живописи девятнадцатого века,— также несомненное достижение создателей фильма. За участие в создании этой картины удостоены Сталинской премии первой степени Г. Рошаль, А. Абрамова, артисты А. Борисов, Н. Черкасов, Ф. Никитин, В. Балашов, Л. Сухаревская, художник Н. Суворов, операторы М. Магид и Л. Сокольский, звукооператор А. Шаргородский.

Премией второй степени отмечен и фильм об «отце русской авиации» Н. Е. Жуковском, поставленный режиссерами Вс. Пудовкиным и Д. Васильевым. Подобно ранее вышедшим фильмам о великих людях отечественной культуры и науки — о Павлове, Мичурине, Пирогове, — фильм этот, сочетая художественное повествование о жизни ученого-патриота с чрезвычайно интересно изложенным познавательным материалом, рассказывает о борьбе выдающегося русского ученого за победу передовой, прогрессивной науки, о человеке, идущем к своей цели через все преграды. Нельзя без волнения смотреть заключительную часть фильма, в которой зритель видит, как осуществились лучшие мечты ученого после победы социалистической революции, как бережно отнеслась к его трудам молодая, еще не окрепшая советская страна. За участие в работе над фильмом «Жуковский» звание лауреата Сталинской премии присуждено, помимо режиссеров, артистам Ю. Юровскому, В. Белокурову, Б. Битюкову, операторам А. Головне и Т. Лобовой.

Сталинской премии второй степени удостоен также фильм «Александр Попов», поставленный режиссерами Г. Раппапортом и В. Эйсымонтом. Имя Попова занимает по праву одно из самых почетных мест среди имен русских открывателей новых путей в мировой науке и технике. История присвоения итальянцем Маркони великого изобретения, сделанного Поповым,— яркая картина нравов, царивших среди «деятелей» буржуазной науки. Раскрывая трагедию русского ученого, фильм убедительно говорит о могуществе отечественной культуры, воссоздает прекрасный образ ученого-творца, подлинного патриота в науке. Н. Черкасов, исполняющий роль Попова, еще раз продемонстрировал силу и глубину своего многогранного таланта. Чудесный образ Рыбкина, друга и соратника Попова, создал в этом фильме А. Борисов. Сталинской премией отмечена также работа артистов К. Скоробогатова, Б. Фрейндлиха, операторов Е. Шапиро и А. Назарова.

Ряд фильмов, получивших Сталинские премии, посвящен жизни и труду советских людей, раскрытию важнейших и неповторимых процессов, происходящих в годы поступательного движения нашей страны к коммунизму.

Премии первой степени удостоен цветной художественный фильм «Далеко от Москвы». Советский читатель полюбивший героев романа В. Ажаева, радостно встретился с этими героями на экране. Преодолев огромные трудности экранизации большого и многопланового романа, авторам фильма удалось сохранить главное его достоинство и ярко показать трудовой коллектив строителей, их самоотверженный труд, помогающий Родине в трудные годы войны. Большой творческой удачей артиста Н. Охлопкова явилось создание образа руководителя стройки Батманова. Режиссер А. Столпер, артисты П. Кадочников, Л. Свердлин, С. Столяров, М. Бернес, операторы А. Шеленков и И. Чен с честью добились права носить высокое звание лауреатов Сталинской премии.

Впечатление яркого праздника оставил у зрителя жизнерадостный, красочный, динамический фильм «Кубанские казаки» (режиссер И. Пырьев, сценарист Н. Погодин). Зажиточная и культурная жизнь колхозников, их мирный труд, изобилие явились реалистическим фоном этой прекрасной комедии, бичующей отсталость в сознании людей. Режиссер И. Пырьев, являющийся крупнейшим мастером советской кинокомедии, показал в этой картине, как широк и плодотворен путь создания комедии с положительными героями. Помимо режиссера и автора сценария, звания лауреата Сталинской премии второй степени удостоены за участие в этом фильме также композитор И. Дунаевский, артисты М. Ладынина, С. Лукьянов,

К. Лучко, В. Володин, оператор В. Павлов, звукооператор В. Лещев.

С большим удовлетворением встретил советский зритель появление на экране увлекательного по сюжету и в то же время глубоко содержательного фильма «Смелые люди» (сценарий Н. Эрдмана и М. Вольпина, режиссер К. Юдин, оператор И. Гелейн). Этот фильм безусловно внес новое в развитие советского приключенческого жанра в кино. Фильм динамичен, занимателен, интересен по материалу. Создатели фильма, а также артисты С. Гурзо и А. Грибов получили звание лауреатов Сталинской премии.

Удостоен Сталинской премии третьей степени фильм «Великая сила», поставленный по одноименной пьесе Б. Ромашова режиссером Ф. Эрмлером. Фильм рассказывает о современных советских ученых, об их борьбе с идеалистической лженаукой, еще порой проникающей в нашу научную среду. Острая идейная направленность, гневное осуждение раболепия перед иностранными авторитетами, проявляемого некоторыми нашими отсталыми учеными, характеризуют эту картину. Высокую оценку получила работа участников создания фильма — артистов Б. Бабочкина, В. Хохрякова, оператора А. Кальцатого.

***

Из года в год растет советская документальная и научная кинематография.

Сталинской премией первой степени отмечен документальный фильм «Победа китайского народа». Режиссеры Л. Варламов и И. Лукинский при литературной консультации Лю Бэ-юй, располагая прекрасным материалом, снятым советскими и китайскими операторами С. Гусевым, А. Крыловым, В. Микошей, А. Семиным, Д. Рымаревым, В. Цытроном, П. Касаткиным, У Бэнь-ли, Хо Юй-шэнь, Ли Хуа, Сюй Лай, Ли Бинь-джун, Е Ху-эй, сумели всссоздать в этом фильме величественный облик победившей страны, рассказать о великой борьбе китайского народа и о его победе над империализмом. Жизнь страны показана в фильме богато и многогранно; с огромным интересом смотрятся кадры, посвященные рождению Народно-освободительной армии, ее боям с гоминдановскими полчищами. Великолепен парад 1 октября на Красной площади Пекина. Важно отметить также и то, что красной нитью через весь фильм проходит тема дружбы двух великих народов Китая и СССР.

Плодотворно ставшее уже своеобразной традицией создание документальных фильмов о странах новой демократии в содружестве с кинематографистами этих стран. В этом году Сталинской премии второй степени удостоен фильм «Новая Чехословакия», являющийся совместной работой советских и чешских кинематографистов. В фильме рассказано об успехах республики на пути строительства социализма, показано единство народа и коммунистической партии Чехословакии. Звание лауреатов за участие в создании этого фильма присуждено автору-режиссеру В. Беляеву, режиссеру В. Влчеку, композитору Я. Капру, операторам Р. Халушакову, Ю. Монгловскому, И. Сокольникову.

Премией второй степени отмечен также фильм «Демократическая Германия», созданный Центральной студией документальных фильмов и германской киностудией «Дефа». Авторы фильма режиссер Н. Садкович, операторы Г. Бобров и И. Бессарабов выразительным кинематографическим языком рассказали о возрождении немецкого народа, о его мирном труде, о росте Германской демократической миролюбивой республики, образование которой товарищ Сталин назвал «поворотным пунктом в истории Европы».

Среди документальных фильмов о советских республиках, созданных в 1950 году, наиболее удачными, содержательно и ярко рассказавшими о социалистическом преобразовании молодых республик, об их росте, оказались фильмы «Советская Латвия» (режиссер Ф. Киселев, операторы В. Масс и Г. Шулятин) и «Советская Эстония» (режиссеры В. Томберг, И. Гиндин, композитор В. Рейман, операторы В. Парвель, С. Школьников). Оба эти фильма удостоены Сталинской премии второй степени.

Больших успехов добился коллектив работников научного кино, выпускающих киножурнал «Наука и техника». Этот журнал, недавно отмечавший десятилетие своего существования, является единственным в мире научным киножурналом.

Охватывая все области знания, он систематически пропагандирует действенную, передовую науку. Журнал популярен не только в СССР, но и за рубежом. Он дублируется на ряд иностранных языков, не раз отмечен почетными дипломами на международных кинофестивалях. Премию второй степени за участие в выпуске журнала получили режиссеры С. Чулков, К. Когтев, Д. Яшин, П. Петрова.

Выполнению послевоенной сталинской пятилетки, восстановлению и развитию промышленности, росту культуры и благосостояния трудящихся посвящен документальный фильм «Слава труду», героями которого являются передовые люди нашей страны в различных отраслях труда. За создание этой кинокартины Сталинскую премию третьей степени получили режиссер Р. Григорьев, операторы Б. Небылицкий, О. Рейман, Е. Мухин.

Из научно-популярных кинофильмов 1950 года отмечен Сталинской премией третьей степени поставленный на Новосибирской студии фильм «Соперники» (режиссер Я. Задорожный, оператор А. Сухомлинов). Фильм посвящен теме мичуринской науки в практике, рассказывает об отечественном коневодстве, об улучшении породы рысаков, о научной и практической работе государственных конных заводов.

О большевистском преобразовании природы, о величии Сталинского плана лесонасаждений, о его осуществлении с помощью социалистической техники и при участии широких масс колхозного населения, объявившего беспощадную войну засухе, рассказывает документальный фильм «Обновление земли», получивший Сталинскую премию третьей степени. Фильм этот поставлен режиссером И. Копалиным, снимали его операторы М. Глидер, С. Киселев, С. Уралов, З. Фельдман.

***

Работникам советской кинематографии созданы все условия для плодотворной работы на благо Родины. Почетны и велики задачи, стоящие перед ними.

Приветствуя новый отряд Сталинских лауреатов, радуясь их успехам, каждый работник советского кино должен ответить на высокую оценку достижений родного искусства еще большим напряжением сил, борьбой за создание новых, еще более глубокоидейных высокохудожественных произведений, достойных великой Сталинской эпохи.

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

П. Иванов

ПРОБЛЕМА ПРЕКРАСНОГО В ЭСТЕТИКЕ ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Развитие художественной мысли всегда проходило в борьбе вокруг основного вопроса эстетики — отношения искусства к действительности, художественного сознания к бытию. Эстетические направления, которые исходили из материалистического решения основного вопроса в философии, то есть рассматривали художественное сознание как вторичное, производное от действительности, образовали лагерь материалистической эстетики. Те же эстетические направления, которые исходили из идеалистического решения основного вопроса в философии, то есть рассматривали художественное сознание как первичное, а природу, бытие как вторичное, производное от сознания, образовали лагерь идеалистической эстетики. Таким образом, в эстетике, как и в философии, всегда велась борьба двух направлений — материалистического и идеалистического.

В острейшей борьбе с идеалистической эстетикой вообще и с эстетикой Гегеля в особенности родилась эстетика русских революционных демократов, выдающихся представителей русской философской материалистической мысли — Белинского, Добролюбова, отчасти Герцена и особенно Чернышевского.

Деятельность Н. Г. Чернышевского отражает целую эпоху русской жизни и образует самостоятельную ступень в развитии русской научно-философской революционной мысли.

Маркс считал Чернышевского «великим русским ученым и критиком»[1], мастерски осветившим банкротство буржуазной экономики. Высоко оценивал заслуги Чернышевского в науке Энгельс, называя его великим мыслителем и основоположником той исторической и критической школы в русской литературе, «которая стоит бесконечно выше всего того, что создано в Германии и Франции официальной исторической наукой»[2].

Оценивая значение Чернышевского в развитии русской философской революционной мысли, В. И. Ленин писал: «Чернышевский — единственный действительно великий русский писатель, который сумел с 50-х годов вплоть до 88-го года остаться на уровне цельного философского материализма и отбросить жалкий вздор неокантианцев, позитивистов, махистов и прочих путаников»[3].

Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского и в частности его теория прекрасного наиболее ярко представлены в его произведениях «Очерки гоголевского периода русской литературы», «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность», «О поэзии Аристотеля» и главным образом в знаменитой магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности».

Чернышевский ставит и разрешает в этой своей работе три основных вопроса, относящихся к проблеме природы искусства: о сущности прекрасного, о происхождении искусства, о его цели и значении. Мы остановимся лишь на анализе решения Чернышевским вопроса о сущности прекрасного.

Философ-материалист, Чернышевский рассматривал действительность как объект человеческой деятельности. Он исходил из того, что вся деятельность человека есть борьба, с одной стороны, между человеком и природой, с другой — между людьми передовыми, способствующими историческому развитию общества, и людьми реакционными, задерживающими развитие общества. Эта точка зрения и легла в основу эстетики Чернышевского.

Чернышевский провозгласил первенство действительности перед искусством, а в самом искусстве, в противовес ревнителям теории «искусства для искусства» — первенство жизненных интересов человека. Искусство, по мнению Чернышевского, должно отражать все, что волнует и интересует общественного человека.

Будучи материалистом, Чернышевский отверг мнение идеалистической эстетики о том, что искусство есть результат творения абсолютной идеи, что оно создает красоту, превосходящую по своим достоинствам ту, которая существует в действительности — в природе и в обществе.

Только действительность, по мнению Чернышевского, есть источник прекрасного в искусстве. Она первична. Прекрасное существует независимо от идеи человека, оно не есть порождение человеческой фантазии. Действительность сама по себе богата прекрасным и не нуждается в приукрашивании ее искусством. Чернышевский подчеркивает, что без прекрасного, как объективной категории, не могло бы возникнуть понятие о прекрасном в искусстве. На этом основании он выдвинул важнейший тезис, что решение всех основных вопросов в эстетике должно связываться с признанием или непризнанием объективной действительности как источника искусства.

Эстетики-идеалисты, Гегель главным образом, в решении основных категорий всегда исходили из единства формы и содержания, определяя прекрасное как единство идеи и образа. Чернышевский отверг такое определение прекрасного. Он доказал, что единство формы и содержания выступает во всех формах целесообразной человеческой деятельности: в технике, в ремесле, науке и т. д. Единство идеи и образа как единство содержания и формы не есть особенность только искусства.

Развивая эту мысль, Чернышевский вскрыл, что гегелевское определение прекрасного как «единства идеи и образа», как «проявление идеи в отдельном существе», отрывая искусство от действительности, не объясняет природы прекрасного, а потому и не выдерживает критики.

В равной мере Чернышевский не соглашался и с гегелевским определением категории возвышенного. По Гегелю, «возвышенное есть проявление идеи бесконечного», то есть то, что «возбуждает в нас идею бесконечного». Возражая Гегелю, Чернышевский подчеркивал, что возвышенное не обязательно связано с представлением о бесконечности. Вид Монблана или Казбека вызывает чувство возвышенного, но это не значит, что горы эти безгранично высоки, говорит он.

На критике идеалистического понятия прекрасного и возвышенного Чернышевский показал воочию, что реальной основой прекрасного в искусстве является объективная действительность.

Разрушая каноны идеалистической эстетики и ее учения о прекрасном, Чернышевский обрушился на известное положение эстетиков-идеалистов о том, что эстетическое восприятие вызывает у всех одинаково незаинтересованное удовольствие в его чистой форме.

Чернышевский доказал, что в искусстве эстетическое наслаждение, если и отличается от непосредственного материального интереса и практического взгляда на предмет, то ни в какой мере не противоречит этому инте-

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. XVII, стр. 13.
[2] К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. XXVII, стр. 389.
[3] В. И. Ленин. Соч., т. XIV, стр. 346.

ресу. Он доказал, что в природе в такой же мере, как и в искусстве, действительный предмет может быть прекрасным и что он способен доставлять человеку эстетическое наслаждение, отнюдь не вызывая при этом материального интереса. Так бывает, по мнению Чернышевского, когда человек любуется морем, упивается пением соловья, слушанием шелеста листьев и т. д.

Чернышевский доказал, что излюбленное положение немецкой идеалистической эстетики о том, будто прекрасное есть только духовное в его чистой форме, несостоятельно и не является научным.

Чувство прекрасного есть единство субъективного и объективного, утверждал Чернышевский. Это чувство вызывается самой действительностью, но она по-разному воспринимается людьми, принадлежащими к разным общественным классам. Следовательно, эстетическое чувство объективно прекрасного всегда сочетается с субъективными воззрениями человека.

Рассуждения Чернышевского о различии в понятии прекрасного у крестьянина и представителя светского общества весьма характерны. Он пишет:

«Хорошая жизнь», «жизнь, как она должна быть», у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с этим у поселянина в понятии «жизнь» всегда заключается понятие о работе: жить без работы нельзя; да и скучно было бы. Следствием жизни в довольстве при большой работе, не доходящей однако до изнурения сил, у молодого поселянина или сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку — первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна — это также необходимое условие красавицы сельской: светская, тоненькая, худенькая и полувоздушная красавица кажется поселянину решительно «невзрачной», даже производит на него неприятное впечатление, потому что он привык считать «худобу» следствием болезненности или «горькой доли»[1].

Как видно из приведенного, философ отчетливо утверждал, что понятие о прекрасном у людей различно, и показал на живом примере, что это объясняется не различием их природы, а различием образа жизни, иначе говоря, различием экономического положения разных классов в обществе.

В диссертации Чернышевского в самой осязательной форме проявилась борьба материализма с идеализмом и по вопросу о соотношении прекрасного в искусстве и прекрасного в действительности.

Как известно, в истории эстетической мысли с давних пор существует спор о том, что выше — красота в искусстве или красота в действительности; красота «преднамеренная», то есть созданная руками художника, или красота «непреднамеренная», существующая сама по себе в действительности?

Идеалистическая эстетика утверждала, что красота в действительности непостоянная, непоследовательная, грубая и материалистическая и якобы поэтому она стоит ниже красоты в искусстве. Так, например, Гегель писал:

«Красота в искусстве стоит **выше** красоты в природе. Ибо красота в искусстве является красотой, порожденной и вновь порождаемой духом, и насколько дух и его произведения стоят выше природы и ее явлений, настолько также и красота в искусстве стоит выше красоты в природе»[2].

Гегель отрицал прекрасное, существующее в действительности, на том лишь основании, что в нем совершается грубый процесс материальной жизни. Задача искусства, по мнению Гегеля, состоит в том, чтобы восполнять недостатки в прекрасном, существующем в действительности.

Конечно, с точки зрения марксизма, следовало бы поставить и решать проблему не о том, что выше и что ниже — красота в искусстве или красота в действительности, а о том, какое из указанных явлений предшествует другому, то есть какое из явлений родоначальное, первичное, а какое — производное, вторичное. С позиции диалектического материализма вопрос о том, что выше — красота в искусстве или красота в действительности,— по справедливости и может и должен быть отнесен к числу типично метафизических вопросов. Однако для времени, когда жил Чернышевский, поставленный вопрос не только не был лишним для науки, а, наоборот, сыграл важнейшее значение в ее прогрессивном развитии.

Отвергая суждения идеалистов о том, что будто бы прекрасное в природе встречается не часто, Чернышевский привел немало убедительных примеров для подтверждения своей точки зрения: людей с прекрасным лицом в жизни встречается больше, чем в искусстве; в действительности много истинно прекрасных трагедий, драм, тогда как в искусстве они явление редкое; прекрасных пейзажей в природе больше, чем в живописи; произведениям скульптуры очень далеко до красоты живых людей и т. д.

Чернышевский доказывал, что прекрасное в природе стоит выше прекрасного в искусстве. Он писал: «Действительно, неодушевленная природа не думает о красоте своих произведений, как дерево не думает о том, чтобы его плоды были вкусны. Но тем не менее надобно признаться, что наше искусство до сих пор не могло создать ничего подобного даже апельсину или яблоку, не говоря уже о роскошных плодах тропических земель»[1].

В этом тезисе важно не только то, что Чернышевский считал действительность более совершенной, чем искусство, но и то, что он подчеркивал зависимость красоты искусства от красоты действительности.

Источником всякой красоты, утверждал Чернышевский в своей знаменитой диссертации, является красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством. По мнению великого философа, как бы высоко ни стояло искусство, оно не может сравниваться с силами природы.

Правда, одновременно с утверждением, что именно природа является источником искусства, философ признавал, что в будущем человек приобретет способность создавать произведения, которые по своему достоинству будут выше произведений самой действительности. Но, как он подчеркивал, это станет возможным лишь тогда, когда силы производителей будут равны силам природы; до тех же пор, пока силы человека слабее сил природы, творения людей будут ниже ее творений. Оговоримся, однако, что это, по Чернышевскому, не умаляет задачи искусства произносить приговор о явлениях жизни.

Догадка, которую высказал Чернышевский о том, что при определенных обстоятельствах преднамеренная красота будет более совершенной, чем красота, созданная объективной действительностью, — гениальна. Наш век, богатый революционными преобразованиями всей жизни, является блестящим подтверждением мудрого предположения ученого. Когда какие-либо предметы и явления природы не удовлетворяют советского человека, когда он чувствует, что полностью достиг способности активного вмешательства, то есть уровень научных знаний и совершенство техники обеспечивают ему возможность необходимых преобразований того или иного явления природы, он направляет на него свою целесообразную сознательную деятельность и создает произведения богаче, лучше тех произведений, которые ему подарила природа. Больше того: советский человек не только может улучшать прекрасное в природе, но способен создавать то, что она не дает ему в тех или иных условиях.

Замечательным примером этой преобразующей деятельности советских людей являются осуществляемые в наши

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике, стр. 9—10.

[2] Гегель. Соч., т. XII, стр. 2.

[1] Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике, стр. 53—54.

дни планы великих строек коммунизма, грандиозные планы полезащитных насаждений. Строящиеся каналы, гигантские водохранилища, лесные полосы, которые протянутся на тысячи километров, изменят климат и географию огромных районов. Изменится их облик, пейзаж, возникнет новая, созданная советским человеком, красота в природе.

Из всего сказанного нужно сделать вывод, что в объективном мире наряду с существованием не преднамеренной красоты не исключается наличие красоты преднамеренной, то есть красоты, созданной усилиями человека. Поскольку преднамеренная красота в природе есть результат деятельности человека, то, по справедливости, она может и должна рассматриваться, как часть творческой деятельности человека и ни в какой мере не может противопоставляться в этом отношении красоте в искусстве.

Однако следует сказать, что сам Чернышевский не придал своей мысли о роли человека в создании преднамеренной красоты того значения, которого, как мы видим, она была достойна. Философ, отстаивая в этом пункте материализм перед идеализмом, в известной мере абсолютизировал прекрасное в природе.

Природа доставляет человеку тот материал, без которого не только производство красивейших по форме и ценных по достоинству вещей немыслимо, но невозможно даже и существование самого человека. Идя от этой мысли, философ был безусловно прав, когда он говорил, что именно природа является единственным носителем наиболее красивого. Неоспоримо, что искусство не создает ни «яблока», ни «апельсина». Но ведь известно также, что только человек способен заставлять деревья давать плоды красивей, больше и вкусней, чем те, которые способно было дать оно от природы. Иначе говоря, лишь человек своими преднамеренными действиями способен управлять природой, руководить ее могущественнейшими стихийными силами и заставлять «послушно» изменяться в той степени и в таком направлении, как это нужно для него.

Итак, в то время как представители идеалистической эстетики, отстаивая преимущество красоты в искусстве перед красотой в действительности, отрицали прекрасное в действительности и признавали лишь прекрасное в искусстве, Чернышевский, признав преимущество прекрасного в действительности перед прекрасным в искусстве, утвердил материалистический принцип первичности реального бытия и вторичности сознания, а в вопросах искусства — первичности прекрасного в жизни и вторичности прекрасного в искусстве. Не вина, а беда Н. Г. Чернышевского в том, что в силу ряда объективно исторических условий он не сумел решить вопрос последовательно диалектически и впал в абсолютизирование прекрасного в действительности.

Чернышевский подверг жестокой критике «учение» о «чистой красоте». Он ярко показал, что пропагандируемая формалистами теория «искусство для искусства» есть такая же бессмыслица, как «богатство для богатства», «наука для науки», «еда для еды».

В противовес гегелевскому утверждению о том, что художник вдохновляется чистой красотой, Чернышевский доказал, что каждая форма искусства порождается потребностью эпохи. Он писал: «Когда дело идет о живописи, скульптуре, архитектуре, также ни один сколько-нибудь сведущий человек не будет спорить против мысли, что каждое из этих искусств достигло блестящего развития только тогда, когда это развитие условливалось общими требованиями эпохи»[1].

Именно из этой связи искусства с эпохой и вытекали мысли Чернышевского об ответственности каждого отдельного художника за произведение, создаваемое им. Требование высокой идейности искусства проходит главным мотивом всех работ революционера-демократа, которые посвящены искусству. В статье «Очерки гоголевского периода» он писал: «Только писатели без убеждений, без образа мыслей, без содержания и смысла умеют говорить так, что ни в ком не пробуждают желания спорить против их пустословия»[1].

Чернышевский прямо говорит, что те художники, которые оторваны от жизни и роются лишь в мире собственной души, не могут сделать чего-либо достойного в искусстве. Он обрушивает свой сарказм на проповедников теории «искусство для искусства» и обвиняет их в приспособлении к господствующим классам, в лицемерии, обмане масс: «Последователи теории чистого искусства, выдаваемого нам за нечто долженствующее быть чуждым житейских дел, обманываются или притворяются: слова «искусство должно быть независимо от жизни» всегда служили только прикрытием для борьбы против неправившихся этим людям направлений литературы, с целью сделать ее служительницей другого направления, которое более приходилось этим людям по вкусу»[2].

Известно, что по мере обострения классовой борьбы и приближения конца капитализма, его апологеты усиливали болтовню о «чистой красоте» и важности теории «искусство для искусства». Вопреки истории, которая ясно показывает, что искусство, как и другие формы общественного сознания, всегда служило интересам определенных классов и отражало их идеи, лакеи империализма и в наши дни кричат о беспартийности искусства.

Под маркой «чистого искусства» буржуазия пичкает сейчас народ стряпней, в которую входят в числе необходимых элементов безудержный антикоммунистический психоз, «идеи» безродного космополитизма, усиленная пропаганда новой мировой войны и прославление буржуазных порядков жизни.

О том, чьим интересам служит, например, производство Голливуда, рассказывают сами заголовки выпущенных кинофильмов. Вот только некоторые из них: «Железный занавес», «Свидание со смертью», «Я женился на колдунье», «Шантаж», «Шарлатан», «Притон», «Пятиглазый зверь», «Женщина-вампир», «Женщина-паук», «Человек-чудовище», «Страшное привидение», «Обезьяна в человеке» и далее в том же духе. Прогрессивные деятели культуры в США прямо подчеркивают, что продукция Голливуда играет роль специального яда, который очень щедро раздается в часы отдыха и развлечений американцам.

Известный американский историк и социолог Джером Дэвис в книге «Капитализм и его культура» пишет, что содержанием 75—80% из 1500 кинокартин, выпущенных за ряд лет, были преступления, сексуальные эмоции, уголовные тайны. «В 115 взятых наугад картинах за 1932 год,— пишет Дэвис,— изображалось 59 способов убийства. В этих же картинах было показано 449 преступлений, в том числе 43 покушения на преступление. В 22 картинах применялись револьверы, в 9 — ножи, а в 21 — были совершены похищения детей».

«Прекрасное есть жизнь», — заявил Чернышевский. «Прекрасно то существо,— писал он,— в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни»[3].

Определение «прекрасное есть жизнь» подчеркивает существование прекрасного в объективной действительности и тем самым утверждает материалистический принцип в эстетической науке. Значение этого определения состояло в том, что оно перенесло прекрасное из сферы абстрактно-логической и духовной в сферу чувственно-материального мира. Оно направило поиски прекрасного из области несуществующей в ту область, где его всегда и следовало искать.

Неудивительно поэтому, что с первых дней своего рождения новое определение прекрасного было встречено в

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., том II, стр. 272.

[1] Там же, стр. 240.
[2] Там же, стр. 274.
[3] Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике, стр. 9.

штыки представителями идеалистической эстетики. Известно, что Плеханов в первый период своей деятельности, несмотря на то, что его работы содержали ряд существенных теоретических ошибок, «много поработал для того, чтобы разоблачить идеалистическое антинаучное представление о литературе и искусстве и защитить основные положения наших великих русских революционеров-демократов, учивших видеть в литературе могучее средство служения народу»[1].

Однако в оценке эстетического наследства русских революционных демократов Плехановым были допущены и существенные ошибки.

Один из главных недостатков анализа Плехановым эстетического учения Чернышевского состоит в неправильном изложении вопроса о взаимосвязи эстетических воззрений Чернышевского с классической немецкой философией, в принижении роли Чернышевского и безосновательном возвеличении роли Гегеля и Фейербаха. Это проистекало из того, что Плеханов рассматривал эстетическую теорию Чернышевского в полном отрыве от тех коренных причин, которые обострили классовую и, в частности, идеологическую борьбу в России в 60-х годах XIX века.

Чернышевский был самым передовым и образованным человеком своего времени. Он изучил и критически осмыслил все лучшее передовое русское и зарубежное литературно-философское наследство, сохранив при этом свою самостоятельность. Если уж говорить о чьем-либо влиянии на Чернышевского, то прежде всего следует сказать о материалистической эстетике Белинского. Тезис Белинского о том, что искусство должно отражать действительность, природу и общество, был положительно воспринят Чернышевским. В своих трудах по эстетике Чернышевский еще дальше и более последовательно развил этот эстетический принцип Белинского.

Существенное различие обнаруживается в толковании понятия красоты Плехановым и Чернышевским.

«В каждом человеческом действии,— пишет Чернышевский,— принимают участие все стремления человеческой натуры, хотя бы одно из них и являлось преимущественно заинтересованным в этом деле. Потому и искусство производится не отвлеченным стремлением к прекрасному (идеею прекрасного), а совокупным действием всех сил и способностей живого человека. А так как, в человеческой жизни, потребности, например, правды, любви и улучшения быта гораздо сильнее, нежели стремление к изящному, то искусство не только всегда служит до некоторой степени выражением этих потребностей (а не одной идеи прекрасного), но почти всегда произведения его (произведения человеческой жизни, этого нельзя забывать) создаются под преобладающими влияниями потребностей правды (теоретической или практической), любви и улучшения быта, так что стремление к прекрасному, по натуральному закону человеческого действования, является служителем этих и других сильных потребностей человеческой натуры. Так всегда производились все создания искусства, замечательные по своему достоинству. Стремления, отвлеченные от действительной жизни, бессильны; потому, если когда стремление к прекрасному и усиливалось действовать отвлеченным образом (разрывая свою связь с другими стремлениями человеческой природы), то не могло произвесть ничего замечательного даже и в художественном отношении. История не знает произведений искусства, которые были бы созданы исключительно идеею прекрасного: если и бывают или бывали такие произведения, то не обращают на себя никакого внимания современников и забываются историей, как слишком слабые — слабые даже и в художественном отношении.

Таков взгляд положительной науки, почерпающей свои понятия из действительности»[2].

Не ясно ли из этого, что Чернышевский к искусству относился как к одной из действенных форм общественной человеческой деятельности. Он указывал, что искусство следует рассматривать не только как особую форму познания жизни, но и как особый способ преобразования ее. Чернышевский заявлял, что такой подход к искусству единственно правильный, что этот взгляд ведет начало от Белинского и ставит русскую эстетику выше не только эстетики Гегеля и его последователей, но и выше эстетики материалиста Фейербаха. Разумеется, подобное противопоставление ни в коей степени не означало отрицания исторического значения эстетических систем Гегеля и Фейербаха, которые Чернышевским оценивались высоко, детально изучались и использовались в той мере, в какой это оказывалось возможным при создании его собственной эстетической теории.

Между тем Плеханов, процитировав приведенную здесь выдержку, в самых резких формах раскритиковал ее.

«Но дело не в этом,— писал Плеханов.— Задача научной эстетики не ограничивается констатированием того факта, что искусство всегда выражает не только «идею» прекрасного, но также и другие стремления человека (к правде, любви и т. д.). Ее задача состоит, главным образом, в обнаружении того, **каким образом эти другие стремления человека находят свое выражение в его понятии о прекрасном;** и каким образом, они, сами видоизменяясь в процессе общественного развития, видоизменяют также «идею» прекрасного. Так, например, свойственная средним векам идея прекрасного,— воплощавшаяся, скажем, в образе Мадонны,—сама сложилась под влиянием тех идеалов, которые господствовали в духовенстве, как известно, игравшем огромную роль в тогдашнем обществе. В эпоху Возрождения «идея» прекрасного, воплощаемая в том же образе, приобретает совершенно другой характер, потому что она выражает тогда стремления новых общественных слоев, имеющих совершенно другие идеалы. Это теперь общеизвестно. И Чернышевский, несомненно, принимал во внимание этот факт, когда в своей диссертации определял прекрасное, как **«жизнь».** Он писал: «Прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям». Но если это верно... то как же происходит дело? Так ли, что искусство, с одной стороны, воплощает нашу идею прекрасного, а с другой,— и даже, как это утверждает Чернышевский, главным образом,— выражает наши стремления к правде, к доброму, к улучшению своего быта и т. д.? Нет, чаще всего бывает наоборот. Наше понятие о прекрасном само проникается этими стремлениями и само выражает их. Поэтому и не следует разлагать на отдельные элементы то, что в действительности представляет собою нечто органически целое. А Чернышевский, в силу свойственной всем «просветителям» рассудочности, иногда разлагает это органическое целое на его отдельные составные элементы. Поступая так, он делает теоретическую ошибку»[1].

Мы видим, таким образом, что позиции Чернышевского и Плеханова в вопросе об объеме понятия о красоте далеко не одинаковы. Если Чернышевский ограничивал прекрасное, то Плеханов снял ограничение. Если Чернышевский расширял задачи искусства и называл искусство учебником жизни, приговором жизни, то Плеханов сводил роль искусства лишь к отражению прекрасного. В то время как Чернышевский сурово критикует гегелевское понятие прекрасного, его идеалистическую эстетику, Плеханов в полемике с Чернышевским скатывается с материалистических позиций и становится на путь идеализма.

При этом следует сказать, что цитируемая здесь выдержка, свидетельствующая о недооценке практически преобразующей роли искусства, не единична и не случайна для Плеханова. В ряде своих статей он осуждает Чернышевского за то, что тот не удовлетворяется только изображением действительности, а предъявляет к искусству требование давать направление взглядам человека на те или иные стороны жизни. Осуждая в этом вопросе Чернышевского, Плеханов по существу уже тогда отдавал

---

[1] А. Жданов. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград».

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. стр. 213—214.

[1] Г. В. Плеханов. Соч., т. V, стр. 314—315.

дань меньшевизму, который, как известно, всегда отрицал роль искусства в деле преобразования мира.

Плеханов критиковал Чернышевского и за то, что тот был не согласен с учением Канта и Шиллера об искусстве как игре.

«Мы,— писал Плеханов,— не можем согласиться с Чернышевским... когда он отвергает ту, усвоенную Шиллером, идею Канта, что искусство есть игра»[1]. И дальше:

«Если, — как это говорит Чернышевский, — существенным признаком искусства является воспроизведение жизни, то искусство безусловно должно быть признано родственным игре, которая тоже воспроизводит жизнь не только у человека, но и у животного... Воспроизводя свою жизнь в созданиях искусства, люди воспитывают себя для своей общественной жизни, приспособляют себя к ней... Взгляд на искусство, как на **игру**, дополняемый взглядом на игру, как на «дитя труда», проливает чрезвычайно яркий свет на сущность и историю искусства. Он впервые позволяет взглянуть на них с материалистической точки зрения».

Так материалист Плеханов критикует Чернышевского за то, что тот отверг идеалистические положения Шиллера и Канта!

Известно, что Плеханов склонялся к кантовской позиции и в суждении о вкусе, о понятии прекрасного. Сошлемся хотя бы на следующее место из статьи Плеханова «Французская драматическая литература».

«Кант говорил, что наслаждение, которое определяет суждение вкуса, свободно от всякого интереса, и что то суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень партийно и отнюдь не есть чистое суждение вкуса. Это вполне верно в применении **к отдельному лицу**. Если мне нравится данная картина только потому, что я могу выгодно продать ее, то мое суждение, конечно, отнюдь не будет чистым суждением вкуса. Но дело изменяется, когда мы становимся на точку зрения **общества**... Но именно потому, что мы имеем в виду не отдельное лицо, а общество (племя, народ, класс), у нас остается место и для кантовского взгляда на этот вопрос: **суждение вкуса несомненно предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего**»[2].

Подчеркнутое противопоставление Плехановым эстетического суждения отдельного лица эстетическим суждениям общества несет на себе печать влияния взглядов на прекрасное, типичных для буржуазной философии и буржуазной эстетической науки.

Анализируя суждения Плеханова в связи с поставленной проблемой, мы неминуемо приходим к заключению: духом объективизма, лишенного революционности, веет от работ Плеханова, в которых он пытается критиковать эстетические воззрения Чернышевского.

В. И. Ленин подчеркивал неправильность оценки Чернышевского Плехановым. Он указывал, что Плеханов просмотрел практическое, политическое и классовое различие между либералами и демократом Чернышевским.

Глубокое изучение трудов Чернышевского убеждает нас в том, что именно он дал наиболее научное и убедительное в домарксовой эстетике толкование важнейших пунктов эстетической науки, включая учение о прекрасном.

*

Только марксизм-ленинизм дает возможность правильно оценить истинное значение наследства великого русского революционера-демократа, понять историческую ограниченность, которой страдали как в целом его социологическая концепция, так и его теория эстетики, в частности, учение о прекрасном. Анализируя с точки зрения марксистско-ленинской науки определение Чернышевским прекрасного и все его суждения по этому вопросу, нетрудно убедиться в их известной непоследовательности.

Главный недостаток определения «прекрасное есть жизнь» состоит в том, что оно, взятое само по себе, очень общо. В нем не подчеркивается, не намечается социальный идеал жизни. Из этого определения, собственно, не видно, о какой же жизни идет речь? Ведь живет всякое и всякий на земле, живет и то, что не должно было бы жить с точки зрения коренных интересов человечества.

Определение «прекрасное есть жизнь» не может полностью нас удовлетворить уже по одному тому, что жизнь рассматривается в нем не как конкретно историческое, закономерно развивающееся бытие, а лишь как жизнь вообще. И неправы те, кто считает, что это определение полностью исчерпывает основу эстетических взглядов Чернышевского.

Дух его эстетики, проникнутый идеей классовой борьбы, в корне исключает созерцательность, присущую этой изолированно взятой формулировке. Чернышевский прекрасно понимал это и сам. Поэтому, развивая свой тезис, он указывал, что «прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям»[1]. Но и это определение двойственно, так как хотя формула «наши понятия» и может быть раскрыта как понятия революционера-демократа, однако в самом определении не подчеркивается классового отношения к жизни.

Марксистская эстетика считает, что категория прекрасного не обладает всеобщностью ни в разных исторических эпохах, ни в пределах одной и той же эпохи до тех пор, пока в обществе имеются враждебные друг другу классы. Вместе с тем марксистская наука полагает, что эстетическая истина, как и любая другая, объективна. Марксистская теория не допускает, а, напротив, полностью исключает признание субъективистского релятивизма как вообще, так и в вопросах эстетики и, в частности, в понятии о прекрасном.

Исходя из этого, мы вправе полагать, что не всякая жизнь есть прекрасное, не всякая жизнь лучше, чем небытие. Кто в наши дни способен сравнивать небытие Александра Матросова с жизнью любого высокопоставленного представителя Уолл-стрита?

Итак, определение «прекрасное есть жизнь» есть само по себе материалистическое определение. Его огромное положительное значение состоит в том, что оно в отличие от идеалистической эстетики перенесло понятие о прекрасном из области чисто логической в область материального бытия. Однако это определение не вскрыло действительно прекрасного в жизни в тех или иных ее конкретно исторических условиях; в нем, формально говоря, допускается неограниченное множество понятий о сущности прекрасного. Обнаружив действительно научный принцип решения проблемы прекрасного и подойдя к этому вплотную, Чернышевский не смог до конца правильно ее решить.

На «Эстетических отношениях искусства к действительности» воспитывались сотни, тысячи виднейших деятелей науки и искусства, прогрессивных общественных деятелей России. Теоретические положения и мысли, факты и аргументация, вся эстетическая система русского мыслителя, а в равной мере и его теория прекрасного поныне сохранили свою свежесть и огромную мобилизующую жизненную силу.

После Великой Октябрьской социалистической революции с особой полнотой подтвердились пророческие слова, высказанные о себе Н. Г. Чернышевским: «Я хорошо служил своей родине и имею право на признательность ее»[2].

Вожди советского народа Ленин и Сталин всегда воздавали должное Чернышевскому за его честное служение народу. Товарищ Сталин в дни Великой Отечественной войны назвал имя Чернышевского в ряду имен передовых и самых лучших представителей русского народа, а товарищ Жданов в своих выступлениях неоднократно указывал художникам, ученым, работникам идеологического фронта на важность изучения классического наследства, оставленного своему народу русскими революционерами-демократами и прежде всего Чернышевским.

---

[1] Г. В. Плеханов. Соч., т. V, стр. 315.
[2] Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 118—119.

[1] Н. Г. Чернышевский. Статьи по эстетике, стр. 9.
[2] Н. Г. Чернышевский. Литературное наследие, т. III, стр. 351.

Н. Лебедев

НА ПОДСТУПАХ К „ЧАПАЕВУ“

Утверждение метода социалистического реализма в советском киноискусстве в годы развернутого наступления социализма по всему фронту [1].

В жизни нашей страны 1930—1934 годы были годами развернутого социалистического наступления по всему фронту.

Шло уничтожение кулачества — последнего, самого многочисленного эксплуататорского класса, последнего оплота реставрации капитализма в СССР.

Шло превращение десятков миллионов мелких крестьянских хозяйств в большие коллективные хозяйства, построенные на социалистической основе. Происходил глубочайший революционный переворот в психологии вчерашних крестьян-единоличников, вступивших на новый, неизведанный путь жизни.

В городах и промышленных районах продолжалось начатое в конце двадцатых годов гигантское индустриальное строительство, создавались новые отрасли промышленности.

Социалистическая индустриализация страны позволила реконструировать и кинопромышленность.

В 1931 году вступают в строй действующих предприятий первые в СССР фабрики кинопленки — Шостинская и Переяславльская, создаются первые советские заводы киноаппаратуры, осваиваются вновь построенные крупнейшие киностудии: «Мосфильм» в Москве и «Украинфильм» в Киеве, а также организуется ряд студий кинохроники в Москве, Ленинграде, Харькове, Ростове-на-Дону, Саратове, Владивостоке и в других городах.

Бурными темпами идет кинофикация страны: строятся новые кинотеатры в городах и рабочих поселках, кинофицируются клубы, растет число деревенских кинопередвижек. Успехи кинофикации настолько значительны, что вождь партии счел нужным упомянуть о них в своем докладе на XVII съезде ВКП(б) (январь 1934 года); характеризуя подъем материального положения и культуры трудящихся к этому времени, Иосиф Виссарионович отмечает: «Рост числа кинотеатров, киноустановок в клубах и кинопередвижек с 9 тысяч 800 единиц в 1929 году до 29 тысяч 200 единиц в 1933 году»[2].

В эти же годы происходит важнейший переворот в технических и художественных средствах киноискусства — кино становится звуковым. Это был переход молодого искусства кинематографа на новую, высшую ступень.

Как известно, технически проблема синхронной съемки изображения и записи звука на одну и ту же пленку была решена во второй половине двадцатых годов, когда советскими изобретателями А. Шориным, П. Тагером и другими была сконструирована оригинальная звукозаписывающая и звуковоспроизводящая аппаратура, полностью удовлетворявшая требованиям производства и показа звуковых фильмов.

Но практический переход нашей кинематографии на звук тормозился частично технико-экономическими причинами (необходимость слишком крупных затрат на переоборудование киностудий и кинотеатров, на обучение кадров и т. п.), частично предрассудками некоторых групп творческих работников, которые вслед за формалистами возражали против звука в кино на том основании, что он якобы разрушает «монтажную» основу киноискусства и превращает кино из самостоятельного искусства в «суррогат театра». Подобные предрассудки имели довольно широкое распространение.

«Перед цветным кинематографом и кинематографом говорящим в качестве препятствия стоит не техника, а отсутствие необходимости,— писал В. Шкловский в 1927 году.—Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга».

Кино, утверждал известный искусствовед профессор П. Коган, «должно остаться немым. Иначе оно потеряет всякий смысл, возьмет на себя задачу, принадлежащую другому искусству, задачу театра. Как известный трюк, говорящие картины, быть может, и забавны, но искусства, т. е. силы, воздействующей художественными путями, здесь быть не может».

Эти «рассуждения» дезориентировали работников кино, внося в их ряды сомнение в целесообразности перехода на звук, и тем тормозили сложную и трудоемкую работу по овладению новыми средствами киноискусства.

Партия поддержала сторонников звукового кино, указала на неоспоримые преимущества его перед немым.

Так, по свидетельству С. Эйзенштейна и Г. Александрова, товарищ И. В. Сталин еще в 1929 году в беседе с ними подчеркнул, что, когда герои кинокартин обретут речь, сила воздействия кинопроизведений станет огромной.

Позже, ознакомившись с первыми советскими звуковыми картинами, Иосиф Виссарионович дал указание руководящим работникам кинематографии взять решительный курс на смелое развертывание производства звуковых фильмов.

Освоение звука в колоссальной степени обогатило киноискусство, позволив ему полнее и глубже раскрывать явления жизни, оно обогатило изобразительно выразительные средства киноискусства, во много раз увеличив идейную и эмоциональную емкость фильма. Особенно большое значение имело появление в кино речи, звукового языка, который, как говорит товарищ Сталин, «был всегда единственным языком человеческого общества, способным служить полноценным средством общения людей»[1].

Жизнь выдвигала перед кинематографией большие и сложные задачи. В стране происходили величайшие экономические и социальные изменения — изменения в производственных отношениях, в быту, в сознании народа. XVII партийная конференция (февраль 1932 года) констатировала завершение построения фундамента социализма в СССР и наметила план дальнейшего строительства великого здания бесклассового общества.

В невиданных масштабах растет революционная активность рабочего класса. Получают широчайшее развитие ударничество и социалистическое соревнование. Происходит коренной перелом в отношении людей к труду. «Только слепые не видят,— говорил товарищ Сталин на XVI партийном съезде,— что в психологии масс и в их отношении к труду произошел громадный перелом, в корне изменивший облик наших заводов и фабрик»[2]. Труд в СССР превращается в дело чести, славы, доблести и геройства.

---

[1] Сокращенная и переработанная для журнала глава из подготовленной к печати работы «К истории борьбы за создание и развитие советской кинематографии»; полностью работа будет опубликована в Ежегоднике Института истории искусств Академии наук СССР.

[2] И. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 11, стр. 459.

[1] И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, 1950, стр. 46.

[2] И. В. Сталин. Соч., т. XII, стр. 314.

Вслед за рабочим классом в социалистическое соревнование начинает втягиваться колхозное крестьянство. «Не менее замечательным в соревновании нужно считать тот факт,— указывал товарищ Сталин на том же съезде,— что оно начинает распространяться и в деревне, захватив уже наши совхозы и колхозы. Всем известны многочисленные факты настоящего трудового энтузиазма в миллионных массах совхозников и колхозников»[1].

Быстрыми темпами создается новая интеллигенция из рабочих и крестьян.

Совершенно исключительное значение приобретает проблема кадров. Внимание к кадрам, к живым людям, к отдельному конкретному человеку становится первой заповедью партии и Советского государства.

«Реальность нашей программы, — говорил товарищ Сталин на совещании хозяйственников в июне 1931 года,— это живые люди, это мы с вами, наша воля к труду, наша готовность работать по-новому, наша решимость выполнить план»[2].

Партия и народ требовали от искусства показа этих новых явлений, показа героики борьбы и труда советских людей под углом зрения победоносного наступления социализма. Партия требовала от искусства показа ярких и волнующих образов нового героя жизни — простого человека, человека труда, людей из народа, рабочих и крестьян. «Рабочие и крестьяне, без шума и треска строящие заводы и фабрики, шахты и железные дороги, колхозы и совхозы, создающие все блага жизни, кормящие и одевающие весь мир, — вот кто настоящие герои и творцы новой жизни»[3].

Советский кинозритель уже не удовлетворялся схематическими, плакатными образами простых людей, которые он видел в фильмах двадцатых годов. Даже в лучших из этих фильмов («Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина, «Арсенал» и «Земля» А. Довженко, фильмы Ф. Эрмлера) зритель видел лишь образы-символы, образы-«понятия», отражавшие некоторые типические черты современников, но лишенные сколько-нибудь убедительных индивидуальных черт человеческого характера.

Зритель хотел видеть на экране живые, полнокровные образы людей нашего времени, образы-характеры, становление, рост и изменение этих характеров. Зритель хотел, чтобы средствами самого важного и самого массового из искусств ему были показаны образы рабочих и крестьян, образы героев революции и творцов новой жизни, образы партийных и непартийных большевиков.

В эти же годы партия дает ряд важнейших указаний по основным вопросам искусства. Так, в самом начале тридцатых годов по инициативе товарища Сталина партия производит организационные изменения обстановки в литературе и искусстве. 23 апреля 1932 года Центральный Комитет ВКП(б) принимает историческое решение «О перестройке литературно-художественных организаций».

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года вошло в историю советской художественной культуры как одно из важнейших ее событий.

Ликвидация РАПП, создание единого Союза советских писателей и аналогичные изменения в других областях искусства оказали самое благотворное влияние на общественную жизнь писателей и художников и дали огромный толчок размаху художественного творчества.

В то время в кинематографии существовала Ассоциация работников революционной кинематографии (АРРК), объединявшая как пролетарских художников, так и «попутчиков», которая подпала в конце двадцатых годов под влияние худших элементов из руководства РАПП и вела линию, мало чем отличавшуюся от линии последней. Групповщина, администрирование, зубодробительная «критика оглоблей», характерные для рапповских нравов, практиковались и аррковскими руководителями в последние годы существования этой организации.

[1] Там же, стр. 315.
[2] И. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 11, стр. 349.
[3] Там же, стр. 422.

Поэтому постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года было встречено работниками кинематографии с таким же энтузиазмом, как и работниками других искусств.

Перестройка литературно-художественных организаций создавала самые благоприятные организационные условия для творческого подъема всех видов искусств. Но этим партия не ограничилась. Она помогла работникам искусств также и в теоретическом осмыслении общественной функции и творческого метода искусства эпохи социализма.

Вскоре после опубликования постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года происходит историческая беседа Иосифа Виссарионовича с писателями у А. М. Горького. В этой беседе вождь партии назвал советских писателей «инженерами человеческих душ». Этим определением товарищ Сталин не только подчеркнул огромное доверие, оказываемое партией работникам литературы и искусства, но и указал им на их величайшую ответственность перед народом.

В той же беседе товарищ Сталин сформулировал определение творческого метода литературы и искусства эпохи социализма как метода социалистического реализма.

Эти гениальные определения товарища Сталина легли в основу всей нашей эстетики — эстетики эпохи социализма.

Первыми и коренными принципами метода социалистического реализма являются ленинский принцип партийности искусства, прямой и открытой идейной связи с рабочим классом как авангардом народа и неотделимый от принципа партийности принцип реализма, правдивого отражения жизни, основанный на материалистическом мировоззрении художника.

«Решающим условием роста литературы, ее художественного мастерства, ее идейно-политической насыщенности и практической действенности,— было записано в уставе Союза советских писателей,— является тесная и непосредственная связь литературного движения с актуальными вопросами политики партии и советской власти, включение писателей в активное социалистическое строительство, внимательное и глубокое изучение писателями конкретной действительности».

Советская литература и искусство не могут ставить перед собой иных задач, кроме тех, которые ставят перед собой партия и Советское государство. Принципы безидейного, «чистого» искусства, «искусства для искусства», буржуазно-анархического индивидуализма в искусстве (не говоря о прочих явных или замаскированных проявлениях реакционной буржуазной идеологии) чужды и враждебны советскому искусству. Только художники, открыто связавшие свое творчество с судьбами построения социализма, могут быть подлинно советскими, социалистическими художниками.

Но бороться за дело социализма средствами искусства— это значит помогать народу правильно познавать действительность путем честного, правдивого и яркого отражения жизни в ее движении, изменении, обновлении.

«Социалистический реализм,— говорится в уставе Союза советских писателей,— являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии».

Это значит, что отражение жизни в искусстве социалистического реализма должно включать в себя отражение жизненных противоречий, конфликтов, борьбы нового со старым, нарождающегося с отмирающим, прогрессивного с реакционным.

«В нашей действительности настоятельно необходимо отмечать, освещать, изображать все то, качественно важное, новое, «положительное», что в ней неуклонно растет»,— писал Горький еще в 1928 году в статье «О начинающих писателях»[1].

[1] М. Горький. О литературе, изд. 3, стр. 28—29.

Кому же в свете этих положений должно уделять основное внимание искусство социалистического реализма?

«В нашей стране,— говорил А. А. Жданов в своем выступлении на съезде писателей,— главные герои литературного произведения — это активные строители новой жизни: рабочие и работницы, колхозники и колхозницы, партийцы, хозяйственники, инженеры, комсомольцы, пионеры. Вот — основные типы и основные герои нашей советской литературы».

Аналогичные мысли развивает Алексей Максимович Горький. В докладе на съезде писателей он подчеркивает тему жизнеутверждения, созидания, творчество как генеральную тему искусства социалистического реализма.

«Социалистический реализм,— говорил он, — утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека, ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью».

Поэтому основными героями советского искусства должны быть новаторы, люди созидательного, творческого труда, люди, делающие труд более легким и продуктивным, возводящие его «на степень искусства»,— передовики промышленного и колхозного труда, партийные и непартийные большевики.

Социалистический реализм — есть качественно новая, высшая ступень реализма. И, как всякий реализм, он опирается на материалистическое мировоззрение. Он изображает только то, что существует в объективной реальности. «Социалистический реализм в литературе,— писал Горький,— может явиться только как отражение данных трудовой практикой фактов социалистического творчества»[1].

Это не значит, что социалистический реализм исключает всякую романтику. Он отвергает только идеалистический романтизм, романтизм старого типа, изображавший несуществующий мир и несуществующих героев, уводивший в царство утопий, несбыточных мечтаний. Но социалистическому реализму не чужда романтика нового типа, романтика революционная.

«Мы говорим, что социалистический реализм является основным методом советской художественной литературы и литературной критики, — указывал А. А. Жданов на съезде писателей, — а это предполагает, что революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключаются в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами».

Этот революционный романтизм, устремленность в будущее является обязательным органическим неотъемлемым качеством искусства социалистического реализма. «Революционный романтизм,— говорил Горький,— это, в сущности, псевдоним социалистического реализма, назначение коего не только критически изобразить прошлое в настоящем, но, главным образом,— способствовать утверждению революционно достигнутого в настоящем и освещению высоких целей социалистического будущего»[2].

Задача искусства социалистического реализма заключается и в активном воздействии его на человеческие души, переделке сознания масс в духе социализма.

Произведение, не выполняющее своей воспитательной функции, не двигающее массы вперед, не может быть полноценным произведением советского искусства.

Об этом прекрасно сказал в одном из своих выступлений М. И. Калинин:

«Социалистический реалист должен рисовать действительность, живую действительность, без прикрас. Но вместе с тем он должен толкать своим произведением развитие человеческой мысли вперед. А тот литератор, который не ставит себе такой цели,— это полулитератор; тот артист, который не ставит себе такой цели,— это полуартист.

Поэтому задача каждого работника советского искусства,—если он хочет быть с народом, если он хочет быть в передовых рядах борцов за социализм, если он хочет вложить частицу своего «я» в строительство нового мира,— толкать людей своим произведением вперед, к достижению самой возвышенной и благородной цели — к построению коммунистического общества, воспитывать в народе любовь к родине, беззаветную преданность партии и готовность к претворению в жизнь ее идей, чтобы строй, явившийся воплощением этих идей, был для народа дороже всего на свете, чтобы наша молодежь пылала честолюбивым стремлением сделаться лучшими борцами за дело Ленина—Сталина»[1].

Искусство социалистического реализма — подлинно народное искусство.

Произведениями искусства социалистического реализма могут быть названы только такие произведения, которые отражают жизнь народа в ее важнейших проявлениях, которые выражают его мысли и чувства, которые обращаются к народу на языке, понятном миллионам.

Перефразируя известное выражение А. М. Горького, художник социалистического реализма должен быть «глазами, ушами и голосом» народа, «чувствилищем» его.

Народность советского социалистического искусства выражается также и в том, что при единстве социалистического содержания оно многонационально по форме.

Художники каждой из социалистических наций выражают мысли и чувства своего народа в своеобразной, присущей ему национальной форме.

Национальная форма не только позволяет наиболее полно передать содержание произведения искусства широким массам данной национальности, но и позволяет донести своеобразие психического склада и художественного мышления этой национальности до народных масс других национальностей.

Ставя своей целью воспитание миллионов, советское искусство должно волновать эти миллионы, давать им высокое эстетическое наслаждение. А для этого необходимо, чтобы мастера искусств в совершенстве владели техникой своего дела.

«Нельзя быть инженером человеческих душ,— говорил А. А. Жданов на съезде писателей,— не зная техники литературного дела».

Советское искусство должно использовать лучшие достижения прошлого, рассматривая себя законным наследником всего, что имеется в сокровищнице мирового художественного творчества. Без критического освоения художественного наследства прошлых эпох невозможно достижение подлинного мастерства.

«Быть инженерами человеческих душ,— подчеркивал А. А. Жданов,— это значит активно бороться за культуру языка, за качество произведений... Неустанная работа над собой и над своим идейным вооружением в духе социализма является тем непременным условием, без которого советские литераторы не могут переделывать сознания своих читателей и тем самым быть инженерами человеческих душ».

Все эти творческие принципы, составляющие основу метода социалистического реализма и сформулированные в 1932—1934 годах, являлись, по существу, развитием постоянных установок партии в области искусства. На принцип партийности искусства указывал В. И. Ленин еще в годы первой русской революции в своей статье «Партийная организация и партийная литература». На принцип реализма, как основы художественного творчества, Ленин указывал в своих статьях о Толстом и других высказываниях по вопросам литературы и искусства. За идейное реалистическое искусство против декадентства боролась дореволюционная «Правда». Во имя подлинно социалистиче-

---

[1] М. Горький. О литературе, изд. 3, стр. 318.
[2] Сборник «О советской литературе», 1934, стр. 69.

[1] М. И. Калинин. О литературе, 1949, стр. 94.

ского искусства боролся В. И. Ленин с оппортунистами из пролеткультовской группировки. Общеизвестны указания Ленина о необходимости критического освоения культурно-художественного наследия прошлого. Брать образы из жизни, изучать жизнь, учиться у жизни призывал художников товарищ Сталин. На общественно-воспитательную роль искусства многократно указывали вожди партии, Центральный Комитет и съезды ВКП(б).

В художественной практике передовых мастеров искусства эти принципы применялись задолго до того, как было четко сформулировано само понятие «социалистический реализм». Их можно обнаружить в романе Горького «Мать», в его пьесах «Враги», «Мещане» и ряде других произведений дореволюционных лет. Их можно обнаружить в художественных произведениях, печатавшихся в дореволюционной «Правде» (в стихах Демьяна Бедного и других пролетарских поэтов, группировавшихся вокруг «Правды» 1912—1914 годов). После Октябрьской революции — в период гражданской войны и в двадцатые годы — этими принципами руководствовались в своем творчестве Маяковский, Фурманов, Серафимович, Фадеев и другие передовые советские писатели.

В киноискусстве влияние этих принципов сказалось в таких выдающихся кинокартинах, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Потомок Чингис-хана», в лучших документальных фильмах немого кинематографа.

Но теоретическое обобщение этих принципов в сталинском синтетическом определении «социалистический реализм» и освоение их широкими кругами советских художников происходит в годы развернутого социалистического наступления по всему фронту.

Быстрое вызревание в эти годы социалистических элементов в экономике и общественной жизни страны, отражаясь в сознании художников, толкало их к пересмотру старых творческих методов, а воспитательная работа партии направляла этот пересмотр по единственно правильному пути — по пути овладения методом социалистического реализма.

Утверждение принципов социалистического реализма в советском киноискусстве проявлялось в разных формах. Оно проявлялось в острой борьбе передовой части мастеров кино против формализма, особенно оживившегося во второй половине двадцатых годов и продолжавшего давать себя знать и в начале следующего десятилетия главным образом в виде неизжитых влияний теории «интеллектуального кино» с ее отрицанием образа-характера, сюжетной драматургии и т. д.

Утверждение принципов социалистического реализма проявлялось в окончательном разгроме «кинодокументализма», изжившего себя еще в середине двадцатых годов, но снова поднявшего голову в 1931—1932 годах, когда в связи с несколько затянувшимся в сравнении с кинохроникой переходом художественной кинематографии на звук «теоретики документализма» Ерофеев, Вертов и другие выступили с утверждением о «превосходстве» кинохроники над игровыми фильмами, якобы имманентно присущем ей в силу «технического новаторства» этого вида съемки.

В области кинотеории и критики изживаются также рапповское вульгаризаторство, схематизм и упрощенчество, разоблачается теория «агитпропфильма».

Но главное, в чем находят свое положительное утверждение принципы социалистического реализма,—это творческая практика советского киноискусства.

Если в двадцатых годах основной тематикой советского киноискусства являлась история революционного движения, Октябрьская революция, гражданская война («Дворец и крепость», «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Стачка», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Сорок первый», «Красные дьяволята», «Арсенал» и др.), а современная тематика занимала относительно скромное место, то в 1930—1934 годах центр тяжести все в большей и большей мере перемещается к изображению современности. Современной теме посвящены наиболее примечательные фильмы начала тридцатых годов: «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Иван» А. Довженко, «Дела и люди» А. Мачерета, «Путевка в жизнь» Н. Экка, «Земля жаждет» Ю. Райзмана, «Хабарда» М. Чиаурели, «Конвейер смерти» И. Пырьева, «Приданое Жужуны» С. Палавандашвили и некоторые другие.

Утверждение социалистического реализма сказалось и в усилении внимания киноискусства к индивидуальным образам главных героев современности — к образам простых людей. В фильмах появляются образы-характеры рабочих-ударников («Дела и люди», «Встречный»), молодых рабочих из крестьян, превращающихся под влиянием новых форм социалистического труда в сознательных созидателей нового общества («Иван»), образы крестьян-единоличников, упорствующих в своем отрицании колхозного строя, но в конце концов переубеждаемых жизнью («Приданое Жужуны»).

Утверждение социалистического реализма в кино проявлялось в первых попытках реалистического отображения организаторской и воспитательной работы партии, в создании первых подлинно художественных образов большевиков (образ секретаря партийной организации в фильме «Встречный»).

Передовые художники кино стремятся к возможно более тесному контакту с действительностью, к глубокому изучению ее. В отличие от абстрактно умозрительного, кабинетного «конструирования» образов лучшие из мастеров киноискусства ищут теперь прообразы своих героев в гуще жизни, среди живых людей. Постановочный коллектив фильма «Встречный», прежде чем приступить к съемкам, тщательно изучает жизнь и людей большого ленинградского завода. Постановочный коллектив «Путевки в жизнь» подробно знакомится с жизнью и бытом детских трудовых коммун.

Осознание решающего значения полноценной кинодраматургии как идейно-художественной основы фильма влечет за собой резкое повышение требований к идейным и литературным качествам сценариев. Партией и руководством кинематографии принимаются меры для привлечения к работе в кино лучших советских писателей, драматургов, поэтов.

Мастера советского кино обращаются к богатейшему опыту русского реалистического искусства — к классикам литературы и актерскому мастерству лучших русских театров.

Выразительные средства звукового кино открывали новые в сравнении с немым возможности создания реалистических образов-характеров. Огромную роль в раскрытии характеров действующих лиц стало играть слово. Поэтому экранизация таких замечательных произведений литературы, как «Гроза» Островского, «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина и постановка по мотивам повестей Достоевского фильма «Петербургская ночь», а также привлечение к исполнению главных ролей в этих фильмах таких выдающихся актеров МХАТ, Малого театра, Ленинградского театра им. Пушкина, как А. Тарасова, В. Массалитинова, Е. Корчагина-Александровская, М. Тарханов, Б. Добранравов и других, явилось для художников советского кино прекрасной школой овладения изобразительными средствами классической литературы и реалистического театрального искусства применительно к звуковому кинематографу.

Крупнейшей вехой на пути к вершинам социалистического реализма в киноискусстве был вышедший осенью 1932 года фильм «Встречный» (по сценарию Л. Арнштама, Л. Дэля, Ф. Эрмлера и С. Юткевича, в постановке Эрмлера и Юткевича).

«Встречный» делался в соответствии с прямым указанием Центрального Комитета ВКП(б) руководству кинематографии о выпуске к 15-летию Октябрьской революции большого художественного фильма, посвященного героике борьбы за выполнение первой пятилетки. Фильм ставился киностудией «Ленфильм» при активной помощи Ленинградского обкома ВКП(б) и лично С. М. Кирова.

По совету Кирова, авторы сценария и фильма связались с ленинградским турбинным заводом имени Сталина. Изучение жизни передового пролетарского коллектива помог-

ло авторам создать ряд типических образов советских рабочих тех лет, воспроизвести производственную атмосферу большого завода, передать пафос борьбы за выполнение встречного плана, пафос социалистического соревнования.

В предисловии к книжке Микулиной «Соревнование масс» (1929 г.) товарищ Сталин писал, что в советской печати участились статьи и заметки о соревновании, в которых пишут о философии соревнования, о корнях соревнования, о возможных результатах соревнования и т. д. Но редко можно встретить в печати картину того, «как проводится соревнование самими массами, картину того, что переживают миллионные массы рабочих, осуществляя соревнование и подписывая договоры, картину того, что массы рабочих считают дело соревнования своим собственным, родным делом»[1].

«Встречный» впервые в кино давал такую картину. Он показывал соревнование как близкое, родное дело рабочего класса. Он показывал новое отношение советских людей к труду, и в этом была первая большая заслуга авторов фильма.

Правдивой и убедительной картина социалистического соревнования во «Встречном» получилась потому, что она была дана в виде реалистических индивидуализированных образов живых людей.

Эпиграфом к фильму были приведенные выше слова И. В. Сталина: «Реальность нашей программы — это живые люди, это мы с вами, наша воля к труду, наша готовность работать по-новому, наша решимость выполнить план».

И «Встречный» в образной форме воплощал эту мысль.

В центре фильма был яркий, полнокровный образ старого кадрового пролетария мастера Бабченко, одного из десятков тысяч питерских пролетариев, составлявших производственную гвардию города Ленина. Бабченко — беспартийный. Как и большинство людей, он не лишен недостатков: он строптив в обращении с людьми и иногда злоупотребляет рюмкой. Но он патриот советской страны, он «хозяин» своего завода, он обижается на коммунистов, когда при решении важных производственных вопросов его не приглашают на заседание партийного бюро.

В результате вредительства одного из инженеров завод, где работает Бабченко, допускает серьезную производственную ошибку, грозящую срывом выполнения плана. До обнаружения истинной причины ошибки вину за нее приписывают Бабченко.

Старый мастер тяжело переживает общественное порицание («рогожное знамя»). Но при помощи партийной организации Бабченко находит в себе силы преодолеть моральное потрясение, добивается ликвидации прорыва, спасает выполнение встречного плана. Трудовой героизм стирает грань, отделяющую непартийного большевика от коммунистов, и в финале картины его поздравляют со вступлением в партию.

Создание образа Бабченко — яркого, правдивого, жизненно убедительного образа героя труда — было второй крупной заслугой авторов «Встречного».

Наконец, во «Встречном» впервые в кино была сделана попытка создания образа большевика (секретаря заводской партийной организации) не в виде абстрактного символа — хмурого человека в кожаной тужурке и с наганом за поясом, как зачастую изображались коммунисты в фильмах и пьесах двадцатых годов, а в виде хотя и несколько эскизного, но все же живого, реалистического образа, человека, наделенного не только типическими, но и индивидуальными чертами характера.

Все это делало фильм «Встречный» выдающимся кинопроизведением.

Фильм А. Довженко «Иван» был посвящен той же проблеме перевоспитания и роста человека труда в борьбе за выполнение первой сталинской пятилетки. Но в качестве главного героя Довженко взял не старого кадрового рабочего, а молодого украинского крестьянина, попавшего из глухой деревни на Днепрострой и первое время растерявшегося перед грандиозностью стройки и сложностью ее техники. Потерпев поражение в соревновании с квалифицированным товарищем, Иван приходит к осознанию необходимости овладения техникой и поступает в школу рабочего обучения.

При всей важности и актуальности поставленных в «Иване» проблем, фильму не удалось подняться до уровня «Встречного». Основная ошибка Довженко заключалась в том, что его герои были не живыми индивидуализированными образами, а рационалистическими символами, олицетворением авторских «идей-понятий». Фильм получился надуманным, неубедительным, риторическим и был холодно встречен зрителем.

Сдержанно был встречен зрителем и фильм А. Мачерета «Дела и люди». Посвященный тем же проблемам перевоспитания человека и овладения техникой в условиях большой советской стройки, он, так же как и «Иван», страдал сюжетным схематизмом и абстрактностью образов, и это делало фильм скучным и неубедительным.

Наоборот, огромным успехом у зрителей пользовался фильм «Путевка в жизнь» (по сценарию А. Столпера, В. Януковой и Н. Экка, в постановке Н. Экка). Фильм был посвящен одной из актуальных проблем того времени: борьбе с детской беспризорностью и воспитанию бывших беспризорных в трудовых коммунах.

«Путевка в жизнь» была не лишена существенных идейных и художественных недостатков: в ней неправильно трактовались социальные причины беспризорности, не показывались связи трудовой коммуны с советской общественностью, сцены из жизни преступного мира подавались в плане нездоровой экзотики.

Но глубокая гуманистическая идея, лежавшая в основе фильма, остро занимательный сюжет и яркие, живые, обаятельные образы положительных героев — детей и педагога-руководителя коммуны (в исполнении Н. Баталова) — не могли не захватить зрителя.

Движением по пути овладения современной тематикой были также картины «Земля жаждет» (по сценарию С. Ермолинского, в постановке Ю. Райзмана), рассказывавшая о дружбе советских народов, о борьбе молодежи за обводнение земли; «Хабарда» М. Чиаурели — памфлет на грузинских буржуазных националистов того времени; «Конвейер смерти» И. Пырьева, посвященный драме простых людей немецкого народа накануне захвата в Германии власти фашистами; «Приданое Жужуны» С. Палавандашвили и др.

Однако при всей актуальности тематики этих картин в них еще не были изжиты элементы сюжетной прямолинейности и схематизма в разработке образов, характерные для киноискусства двадцатых годов и продолжавшие чувствоваться во многих фильмах начала нового десятилетия. Поэтому ни одна из этих картин не пользовалась таким успехом, как «Встречный» и «Путевка в жизнь».

Среди фильмов, посвященных исторической тематике, крупнейшим произведением 1930—1934 годов был фильм выдающегося грузинского кинорежиссера М. Чиаурели — «Последний маскарад». Это была — эпическая драма, дававшая на широком историческом фоне революционной борьбы грузинского рабочего класса с его врагами один из первых кинематографических образов большевика — профессионального революционера—образ рабочего Мито. Из других фильмов 1930—1934 годов должны быть названы, как наиболее значительные: «Окраина» Б. Барнета, рассказывавшая о годах империалистической войны 1914—1918 годов и интересная своей глубоко реалистической разработкой индивидуальных образов, в том числе образов положительных героев; «Веселые ребята» Г. Александрова — первая советская музыкальная кинокомедия; «Пышка» М. Ромма — прекрасная, политически заостренная экранизация одноименного рассказа Мопассана.

Необходимо упомянуть и ряд ценных по содержанию, удачных по операторской и режиссерской трактовке документальных кинокартин: «Три песни о Ленине» Д. Вертова — первый опыт создания средствами документального кино монументального образа великого вождя Октябрь-

[1] И. В. Сталин. Соч., т. XII, стр. 111.

ской революции, основателя Советского государства; «Челюскин» — большой хроникальный фильм о героическом походе ледокола «Челюскин», о его гибели во льдах Арктики и спасении экипажа корабля доблестными советскими летчиками; «Комсомол — шеф электрификации» Э. Шуб — документальная кинопоэма о самоотверженной работе ленинско-сталинского комсомола на фронте электрификации страны.

Но особенно ярким свидетельством успехов советского кино было появление в конце 1934 года выдающегося фильма, первого подлинно полноценного кинопроизведения социалистического реализма, произведения, на протяжении многих лет остававшегося вершиной советского киноискусства, — «Чапаева» Г. и С. Васильевых.

Как ни в одном другом кинопроизведении до него, в «Чапаеве» были воплощены в полной и совершенной форме творческие принципы метода социалистического реализма. Каждым своим кадром фильм дрался за дело партии, воспевал революцию, создавал великий и прекрасный образ партии как основной силы революции, воспитателя масс, совести народа.

«Чапаев» — незримо и крепко умножает связь партии с массой, — писала «Правда» в передовой статье, посвященной выходу фильма. — Художественное произведение высокой пробы, «Чапаев» убедительно и красноречиво демонстрирует организующую роль партии. «Чапаев» показывает, как партия подчиняет стихию и движет ее путями революции и побед»[1].

«Чапаев» — глубоко правдивое, реалистическое произведение, ни в одной детали, ни в одной частности не отрывавшееся от жизненной правды. С силой, не превзойденной до сих пор никаким другим произведением искусства, он дал прекрасную, волнующую картину незабываемых лет гражданской войны, наполненную пламенным патриотизмом советского народа, дравшегося за свое право строить новую жизнь на земле. «Чапаев» великолепно отразил пафос этих героических лет. Он не занимался лакировкой действительности, он не скрыл ни партизанских замашек у бойцов и командиров молодой, только еще складывающейся Красной Армии, ни нехватки культуры, ни «затрапезного вида» Чапаева.

Реализм «Чапаева» органически сочетается с революционной романтикой. Сквозь картины гражданской войны в нем незримо просвечивает картина будущего советской страны — та «великолепная жизнь», о которой мечтает легендарный начдив в одном из эпизодов фильма.

«Чапаев» имел и продолжает иметь огромное идейно-воспитательное значение. Давая десяткам миллионов людей почувствовать героику прошлого, показывая, как старшее поколение боролось за победу революции, он учит молодежь, как надо бороться за ее конечное торжество.

Сила «Чапаева» была не только в его глубоком идейном содержании, но и в неотрывной от содержания совершенной художественной форме.

Творчески переработав замечательное произведение Д. Фурманова, использовав и другие материалы о гражданской войне, опираясь на лучшие достижения советского кино, используя богатейший опыт работы над образом ведущих мастеров советского театра, Г. и С. Васильевы создали классическое произведение искусства.

Оно ярко выражало мысли и чувства народа о революции, о партии, о самом себе. В образах Чапаева и его соратников фильм отразил национальные черты русского народа — его ясный ум, стойкий характер, терпение, его революционный размах, беззаветную преданность Родине, его храбрость, лирику, юмор.

«Чапаев» был большой и безоговорочной победой советского социалистического киноискусства, свидетельством его идейной и творческой зрелости, залогом новых больших успехов.

Через два с половиной месяца после выхода «Чапаева» — 11 января 1935 года — партия, правительство, советская общественность торжественно отмечали 15-летие советской кинематографии. В дни юбилея в прессе были опубликованы историческое приветствие И. В. Сталина работникам советской кинематографии, а также приветствия Центрального Комитета ВКП(б), Совета Народных Комиссаров СССР, А. М. Горького, К. Е. Ворошилова.

11 января в Большом театре Союза ССР состоялось торжественное юбилейное заседание в присутствии руководителей партии и правительства во главе с товарищем Сталиным, а также представителей партийных, советских, общественных организаций.

Празднование проходило под знаком триумфа «Чапаева». И в обращении товарища Сталина и в других приветствиях «Чапаев» отмечался как образцовое художественное кинопроизведение, учась по которому, мастера советского кино должны достигнуть новых побед.

«Советская власть ждет от вас новых успехов, — писал товарищ Сталин в приветствии работникам кино, — новых фильм, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки».

Приветствие товарища Сталина призывало мастеров кино к смелому новаторству, к проникновению в новые области киноискусства, к поискам новой тематики, жанров, художественных средств.

Высокая оценка «Чапаеву» давалась и в других приветственных обращениях к работникам кинематографии.

«Советское кино, — говорилось в обращении Совета Народных Комиссаров СССР, — имеет немало крупных достижений в деле развития социалистической культуры в нашей стране, одним из показателей которых являются такие замечательные фильмы, как «Чапаев», указывающие путь к новым и еще более крупным успехам советского кинодела»[1].

«Красная Армия, — писал Народный Комиссар Обороны К. Е. Ворошилов, — должна за многое поблагодарить мастеров нашего кино и особенно за блестящий фильм «Чапаев», правдиво и художественно отображающий величие славного прошлого»[2].

Но, отдавая должное успехам советского кино, партия вместе с тем призывала кинематографистов не почивать на лаврах.

На другой день после юбилея «Правда» в передовой статье писала:

«Многое сделано уже мастерами и всем коллективом работников советской кинематографии. Многое, но далеко не все. Мы хотим видеть десятки «Чапаевых» — и о прошлых битвах, и о сегодняшних боях за социализм. В боях этих рождается новое человечество и обновляется человек — в городах и селах, в Заполярье и Колхиде, Ленинграде и на Памире, в столичной Москве и пока бездорожной Якутии. Языком самого важного и самого массового из искусств, творческим языком кино должно быть, может и будет показано это рождение»[3].

И вдохновленные приветствием вождя народов, творчески восприняв призыв партии к новым дерзаниям, все глубже и глубже осваивая метод социалистического реализма, мастера советского кино берутся за решение новых задач и на этом пути достигают новых блестящих успехов.

Вскоре после «Чапаева» — в начале 1935 года — на экранах страны появляется «Юность Максима», годом позже — «Мы из Кронштадта» и «Депутат Балтики», вслед за ними — «Возвращение Максима», «Великий гражданин», «Богатая невеста», «Ленин в Октябре», «Великое зарево» и многие другие замечательные фильмы, яркие, волнующие произведения социалистического реализма, по достоинству вошедшие в золотой фонд советского киноискусства.

---

[1] «Правда» № 320 от 21/XI 1934 г.

[1] «Правда» № 11 от 11/I 1935 г.
[2] «Правда» № 12 от 12/I 1935 г.
[3] Там же.

И. Соколов

РУССКИЕ ИЗОБРЕТАТЕЛИ КИНЕМАТОГРАФА

ИЗОБРЕТЕНИЕ СКАЧКОВОГО МЕХАНИЗМА И СОЧЕТАНИЕ ЕГО С ПРОЕКЦИЕЙ НА ЭКРАН

В мае 1893 года механик Новороссийского университета И. А. Тимченко вместе с профессором физики Московского университета Н. А. Любимовым изобрели аппарат для проекции изображения на экране с механизмом прерывистого передвижения этих изображений в виде оригинальной червячной передачи, названный ими «снарядом для анализа стробоскопических явлений». Этот аппарат демонстрировался 9 января 1894 года на 6-м заседании секции физики IX Съезда русских естествоиспытателей и врачей в присутствии крупнейших русских ученых.

Эти важнейшие даты в истории изобретения кинематографа были установлены совсем недавно при помощи списка научных и литературных трудов проф. Н. А. Любимова. В брошюре «Научные и литературные труды заслуженного профессора Н. А. Любимова в хронологическом порядке (1853—1895)», напечатано дословно так:

«1894 год. В заседании секции физики 9 января на Съезде естествоиспытателей в Москве профессор Любимов демонстрировал свои опыты с падением тел, с образованием пустоты, с сифоном и со снарядом для анализа стробоскопических явлений, устроенном по его идее механиком Тимченко»[1].

В «Дневнике IX Съезда русских естествоиспытателей и врачей» (№ 8, 11 января 1894 г.) был напечатан протокол, в котором говорится о демонстрации аппарата И. А. Тимченко и проф. Н. А. Любимова:

«Кроме того лектор демонстрировал ...снаряд для анализа стробоскопических явлений, устроенный в осуществление его идеи механиком Новороссийского университета г. Тимченком. В проложении на экран были показаны стробоскопические иллюзии прерывистого движения, составляемого особенным снарядом»[2].

Н. А. Любимов в статье «Снаряд для анализа стробоскопических явлений», опубликованной в журнале «Научное обозрение» № 5 от 26 января 1896 г., рассказывает о демонстрации этого аппарата:

«Снаряд, особенно интересный для анализа явлений, не был обращен в стробоскоп, но один стробоскопический опыт с ним сделан. На ось зубчатого колеса надевался легкий картонный диск, прикрепленный винтиками к спицам колеса. По окружности диска сделан был по числу зубцов колеса ряд изображений черточки в последовательных положениях, какие она бы имела, если бы вращалась около своей середины... На фиг. 1 изображено только круглое отверстие, через которое видно одно из мест, где изображения черточки перескоком заменяют послеловательно одна другую. Для наблюдения явления в том нет, впрочем, надобности. Интересно зараз видеть, как каждая изображенная черточка, повидимому, остается на своем месте, лишь вращаясь около своей средины. На Съезде естествоиспытателей в Москве в январе 1894 г. я демонстрировал снаряд и произвел с ним опыты в проложении на экране».

Дата демонстрации аппарата И. А. Тимченко и проф. Н. А. Любимова — 9 января 1894 года — является решающей датой в истории изобретения кинематографа. В этот день демонстрировался аппарат, в котором были осуществлены механизм с оригинальной червячной передачей для прерывистого передвижения изображений и проекция этих изображений на экране. Этот день является днем общественного показа первого в мире прототипа киноаппарата.

Аппарат И. А. Тимченко и проф. Н. А. Любимова публично демонстрировался на один год и один месяц раньше, чем братья Люмьер получили свой первый патент № 245032 от 13 февраля 1895 г. и на один год и два месяца раньше, чем в Обществе поощрения национальной промышленности в Париже состоялся первый доклад Луи Люмьера о кинематографе и первая публичная демонстрация первой киносъемки в 16 метров «Выход рабочих с фабрики Люмьер в Монплезире в Лионе» (22 марта 1895 г.). Кроме того, он демонстрировался даже на три месяца раньше, чем открылся первый салон кинетоскопов Эдисона в апреле 1894 г.

Аппарат Тимченко и проф. Любимова — этот «дедушка мирового кино» — находился десятки лет в экспозиции Политехнического музея в Москве в отделе прикладной физики в 34 зале, а затем в 24 зале в витрине № 250, которая показывала «первый кинематограф для съемки, печатания и показания ленты».

11 января 1894 года.

ДНЕВНИКЪ
IX-го СЪѢЗДА
РУССКИХЪ ЕСТЕСТВОИСПЫТАТЕЛЕЙ И ВРАЧЕЙ.

28 ДНЕВНИКЪ IX СЪѢЗДА ЕСТЕСТВОИСПЫТАТЕЛЕЙ И ВРАЧЕЙ.

Засѣд. проф. Н. А. Любимовъ. „Къ физикѣ падающей и брошенной системы".

Референтъ объяснилъ и демонстрировалъ свои опыты надъ взаимодѣйствіемъ тѣлъ въ падающей или брошенной системѣ. Были демонстрированы: прекращеніе во время паденія давленія верхняго тѣла на нижнее, прекращеніе давленія-жидкости на погруженное тѣло (отсутствіе Архимедова закона при паденіи), прекращеніе магнитнаго желѣза на такомъ разстояніи, на какомъ притяженіе это не обнаруживаетъ себя въ случаѣ покоя. Кромѣ того лекторъ демонстрировалъ: снарядъ для показанія новаго принципа образованія пустоты, снарядъ для наглядного объясненія теоріи сифона въ томъ видѣ, какъ она излагается въ его сочиненіяхъ, наконецъ, снарядъ для анализа стробоскопическихъ явленій, устроенный въ осуществленіе его идеи механикомъ Новороссійскаго университета г. Тимченкомъ. Въ проложеніи на экранъ были показаны стробоскопическія иллюзіи прерывистаго движенія, составляемаго особеннымъ снарядомъ.

[1] Научные и литературные труды заслуженного профессора Н. А. Любимова в хронологическом порядке (1853—1895). СПБ, 1896, стр. 15.

[2] Дневник IX Съезда русских естествоиспытателей и врачей № 8, 11 января 1894 г., стр. 28. В этой и во всех последующих цитатах сохраняем, в основном, стиль подлинников.

Во всех дореволюционных изданиях «Краткого указателя коллекций Московского музея прикладных знаний Политехнического)», начиная с восьмого издания 1905 г., давалось описание аппарата Тимченко и проф. Любимова:

«Наиболее интересны в историческом отношении след. кинематографы: кинематограф проф. Любимова, интересный по остроумному разрешению вопроса о прерывистом движении посредством бесконечного винта с особой прирезкой»[1].

«Прибор профессора Любимова для объяснения кинематографии; очень интересен по своей конструкции: нарезка червяка, приводящего в движение зубчатое колесо, сначала идет по винтовой линии, а в конце параллельно плоскости, перпендикулярной к оси вращения, отчего получается прерывистость движения»[2].

Это описание не совсем точное: аппарат Тимченко и проф. Любимова — это не прибор для объяснения кинематографа вообще, развивавшегося после 1895 г., а тот самый аппарат с червячной системой в механизме прерывистого передвижения изображений и с проекцией на экран, который Н. А. Любимов демонстрировал 9 января 1894 г.

[1] Московский музей прикладных знаний (Политехнический). Краткий указатель коллекций музея, 8 изд., 1905.
[2] То же, 9 изд., 1909.

МОСКОВСКІЙ МУЗЕЙ ПРИКЛАДНЫХЪ ЗНАНІЙ.
(ПОЛИТЕХНИЧЕСКІЙ).
КРАТКІЙ УКАЗАТЕЛЬ
КОЛЛЕКЦІЙ МУЗЕЯ.
Цѣна 10 коп.
ВОСЬМОЕ ИЗДАНІЕ.
СЪ ПЛАНАМИ И РИСУНКАМИ.
МОСКВА.
1905.
...ихъ развитія. Наиболѣе интересны
въ историческомъ отношеніи слѣд. кинематографы:
кинематографъ проф. Н. А. Любимова, интересный
по остроумному разрѣшенію вопроса о прерывистомъ
движеніи, посредствомъ безконечнаго винта съ особой
нарѣзкой; первый, появившійся за границей, кине-
матографъ для съемки, прокладки и печатанія лентъ;
усовершенствованный кинематографъ системы Гомона
для проложенія лентъ; нѣмецкій, перезаряжающійся
Залъ 34.

Необходимо подчеркнуть, что в кратком указателе коллекций «Московского музея прикладных знаний» издания 1905 г. аппарат проф. Любимова и Тимченко был назван «кинематографом».

Н. А. Любимов в своей статье «Снаряд для анализа стробоскопических явлений», опубликованной в журнале «Научное обозрение» № 5 от 26 января 1896 г., подробно рассказал о том, как он и И. А. Тимченко изобрели червячный зубчатый механизм для прерывистого передвижения изображений:

«Лучшее разрешение стробоскопической задачи получилось бы, если бы движение, перемещающее картинки, было не непрерывное, а скачками. Для этого следует разрешить такую кинематическую задачу. Непрерывное движение некоторого вала преобразовать в движение круговое, но прерывистое, состоящее из остановок, длящихся некоторое время, и сравнительно быстрых перескоков. Остановка соответствовала бы неподвижному состоянию картинок, перескоки — их последовательным сменам.

В бытность в мае месяце 1893 года в Одессе я предложил эту задачу талантливому механику Новороссийского университета И. А. Тимченко. Она остроумно была разрешена им в следующей форме. Вертикальная ось помощью обмотанного и развертывающегося снура приводится в более или менее быстрое вращение. Ось помощью винтового шага особого вида сочленена с зубчатым колесом. Форма винтового шага... такова, что большая часть его лежит в одной плоскости и только окончание восходит кверху. Когда в промежутке двух зубцов проходит плоская часть винтового шага, зубчатое колесо не перемещается. Когда же между зубцами идет кривая часть, она передвигает колесо на один зубец. Перескочил зубец — плоская часть вступает в промежуток колеса, остается в покое до вступления кривой части, нового перескока на зубец и т. д.

Прерывистое передвижение зубчатого колеса сопровождается любопытным оптическим обманом. При достаточно быстром движении оси окружность зубчатого колеса кажется находящейся в покое. Зубцы, повидимому, не перемещаются, но внутренняя часть колеса и его спицы явственно движутся и прерывистый характер движения тем менее заметен, чем оно быстрее. Легко понять, почему зубчатая окружность колеса кажется покоющейся. Зубцы остаются неподвижны, пока идет между двумя захваченными плоская часть винта. Затем следует перескок, и каждый зубец занимает место своего предшественника. А так как плоская часть винта значительно длиннее кривой, то перескок свершается сравнительно быстро, и глаз не замечает передвижения от одного покоющегося положения к следующему. Если бы вместо зубцов подобным образом перемещались картинки, нечего было бы заботиться о промежутках смен: они не были бы заметны»[1].

На собрании Русского фотографического общества в Москве 8 декабря 1903 года В. А. Богданов (который, как удалось установить, был товарищем директора Физического отдела Московского музея прикладных знаний) сделал доклад на тему «Кинематографы последних конструкций» с демонстрацией аппаратов и снимков.

В отчете об этом докладе, напечатанном в журнале «Повестки Русского фотографического общества в Москве», очень ясно и точно описывается механизм аппарата И. А. Тимченко и проф. Н. А. Любимова: «Г-н Богданов описал различные способы прерывистого движения ленты — вилками, пальцами, действующими от кулаков или эксцентриков и пр. — но в особенности остановился на гениально простом по мысли механизме профессора Московского университета Любимова. Механизм проф. Любимова состоит из бесконечного винта, т. е. шестерни, приводимой в обращение червяком или винтовой нарезкой на стержне. Если наклон этой нарезки к оси стержня

[1] Н. А. Любимов. Из физики простых вещей. «Научное обозрение» № 5 от 26 января 1896 г.

одинаков на всем своем протяжении, то шестерня будет двигаться равномерно. Проф. Любимов придумал часть этой нарезки проводить не наклонно, а перпендикулярно к оси стержня. Таким образом, все время, пока в зубцах шестерни идет наклонная часть нарезки, шестерня вращается, когда же в зубцы входит перпендикулярная часть, шестерня останавливается и стоит до тех пор, пока не подойдет наклонная часть. Таким образом, когда стержень с червяком вращается непрерывным ровным движением, связанная с ним шестерня получает движение прерывистое, чего именно и требовалось достигнуть.

Так как вращение стержня от рукоятки или привода происходит очень быстро, то движение шестерни и ее остановки, а вместе с тем и движение и остановки намотанной на ось шестерни кинематографической ленты, происходит чрезвычайно быстро и настолько верно,—в смысле отсутствия осечек или непрерывного действия,— насколько этого можно желать»[1].

Червячный зубчатый механизм с остановками для прерывистого передвижения изображений в аппарате Тимченко и проф. Любимова отличается оригинальностью. Такая винтовая нарезка, видимо, не встречалась до изобретения И. А. Тимченко. Характерно, что такое сочетание наклонной и перпендикулярной нарезки в червяке, какое было в механизме И. А. Тимченко, не встречается даже в трехтомном сводном труде И. И. Артоболевского «Механизмы».

Механизм для прерывистой смены изображений, изобретенный И. А. Тимченко в 1893 г., представляет интерес не только с точки зрения изобретения кинематографа, но и с точки зрения теории и истории механизмов.

Отличительные черты механизма для прерывистой смены изображений:

1) оригинальная конструкция червячного зубчатого механизма с остановками;

2) зацепление при помощи одного зуба;

3) фиксация положения червячного зацепления в момент остановки (очень важная с точки зрения «стояния кадра» в киноаппарате в момент его экспонирования).

В. А. Богданов в своем докладе сравнивал механизм аппарата И. А. Тимченко и проф. Н. А. Любимова с лучшим английским киноаппаратом начала XX века. Он указывал, что механизм аппарата Тимченко и проф. Любимова был применен в английском киноаппарате. В отчете об этом докладе сказано: «Механизм Любимова применен в одном превосходном английском кинематографе, показанном во время настоящего сообщения».

Проф. Н. А. Любимов понимал значение скачкового зубчато-червячного механизма для прерывистого перемещения изображений и проекции непрерывного движения на экран и связь своего аппарата с синематографом бр. Люмьер.

Он при первых же сведениях о синематографе бр. Люмьер в своей статье «Снаряд для анализа стробоскопических явлений», опубликованной в журнале «Научное обозрение» № 5 от 26 января 1896 г. (т. е. всего через месяц после первого коммерческого киносеанса бр. Люмьер в Гранд-кафе на бульваре Капуцинов в Париже 28 декабря 1895 г.), скромно указал на то, что «синематограф» бр. Люмьер имеет «также прерывистое движение, достигаемое довольно сложным механизмом».

В дошедших до нас описаниях аппарата Тимченко и Любимова нет точных указаний об использовании пленки, хотя встречаются выражения «картинки» и даже «кинематографическая лента».

Бесспорно, что И. А. Тимченко и проф. Н. А. Любимов в своем аппарате преодолели узкие рамки всех видов стробоскопов (включая «оптический театр» Рейно и «электротахистоскоп» Аншютца) и разрешили проблему сочетания двух из трех основных элементов кинематографа — первого в мире скачкового червячного зубчатого механизма прерывистого передвижения изображений для создания стробоскопической иллюзии непрерывного движения изображений с проекцией изображений на экране перед большой аудиторией. Они, решив проблему скачкового механизма и проекции на экран, пошли дальше фоноскопа Демени, лишенного скачкового механизма, и кинетоскопа Эдисона, который был лишен проекции на экран и скачкового механизма, предвосхитили изобретение скачкового механизма бр. Люмьер и впервые практически, хотя и несовершенно, осуществили основную идею кинематографа. Они не ограничились разработкой чертежа, а построили аппарат со скачковым механизмом и осуществили первую в мире проекцию непрерывного движения на экран перед большой аудиторией за год и один месяц до заявки бр. Люмьер.

Аппарат И. А. Тимченко и проф. Н. А. Любимова — не детская игрушка и не коммерчески выгодный аттракцион для балагана или кафешантана, а прежде всего научный прибор, демонстрирующий стробоскопические явления целой аудитории на Всероссийском научном съезде в присутствии крупнейших русских физиков 90-х годов XIX века (Н. А. Умова, А. Г. Столетова, П. Н. Лебедева и др.), детище русской физики, результат развития русской теории механизмов и оптики.

Червячный зубчатый механизм прерывистого передвижения пленки применялся в ряде киноаппаратов более позднего времени.

Следовательно, И. А. Тимченко и проф. Н. А. Любимов еще в мае 1893 года изобрели скачковый зубчато-червячный механизм прерывистого передвижения, то есть наиболее существенную и неизвестную до того времени часть кинематографа, изобретение которого несправедливо приписывается братьям Люмьер (получившим патент 13 февраля 1895 г.).

Таким образом, И. А. Тимченко и проф. Н. А. Любимов, демонстрировавшие с помощью своего аппарата проекцию движущихся изображений на экран 9 января 1894 года на 6-м заседании секции физики IX Съезда русских естествоиспытателей и врачей, являются изобретателями прототипа кинематографа.

ИЗОБРЕТЕНИЕ ДВУХ ОРИГИНАЛЬНЫХ КОНСТРУКЦИЙ КИНЕМАТОГРАФА

Около года назад впервые было документально установлено, что 5 августа 1896 года русский изобретатель Алексей Самарский получил охранительное свидетельство (№ 154), а 12 августа того же года — Иван Акимов (№ 203), в то время, как братья Люмьер получили в России охранительное свидетельство № 551 лишь 19 октября того же 1896 года, то есть на два месяца позже, чем А. Самарский и И. Акимов.

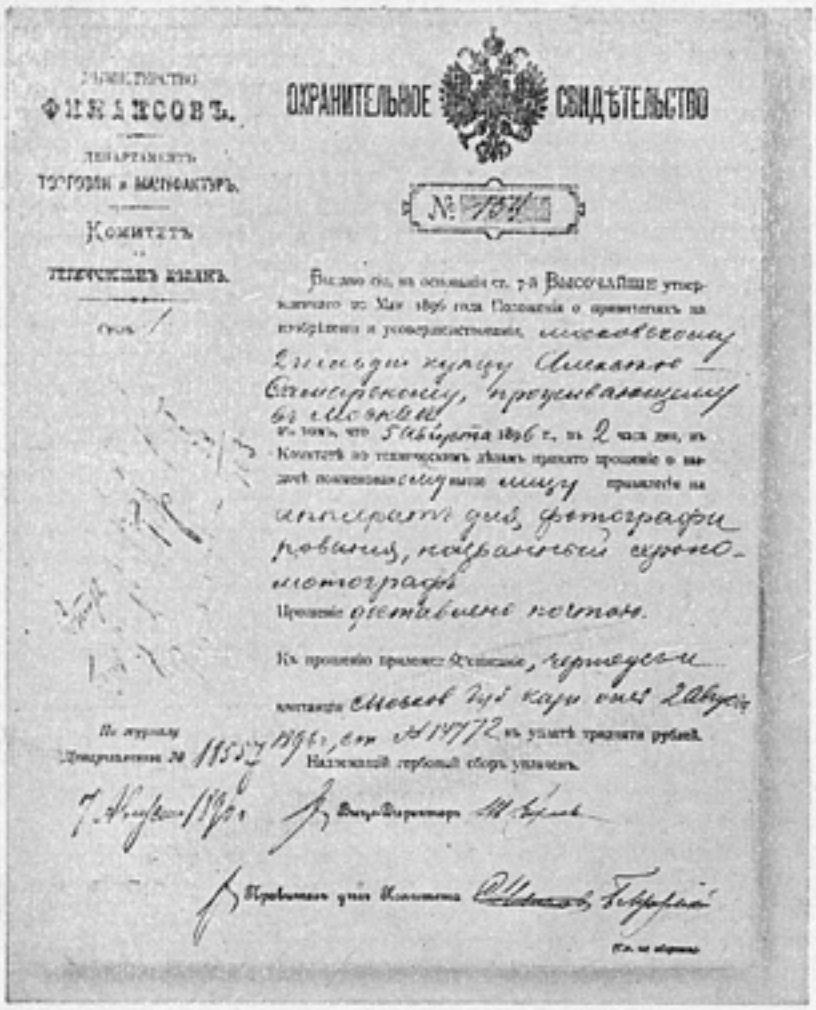
Сначала было найдено объявление Департамента торгозли и мануфактур об испрашиваемых привилегиях, в котором упоминалось о выдаче охранительных свидетельств Алексею Самарскому и Ивану Акимову. Это объявление было напечатано в «Правительственном вестнике» (№ 216 от 3 октября 1896 г.), в «Вестнике финансов, промышленности и торговли» (№ 41 от 3 октября 1896 г.), в «Записках Русского технического общества» (№№ 10 и 11, 1896 г.).

Затем было найдено объявление об охранительном свидетельстве братьев Люмьер, напечатанное в «Правительственном вестнике» (№ 255 от 21 ноября 1896 г.), в «Вестнике финансов, промышленности и торговли» (№ 47 от 24 ноября 1896 г.) и в «Записках Русского технического общества» (№ 1, 1897 г.).

Наконец, в январе 1950 года в Центральном Государственном Историческом Архиве в Ленинграде были выявлены подлинники дел по выдаче этих привилегий. Они помогли решить историческую загадку изобретений киноаппаратов А. Самарским и И. Акимовым.

Аппараты Самарского и Акимова отличаются оригинальностью. Они созданы совершенно самостоятельно и независимо от аппаратов братьев Люмьер и по своим механизмам и деталям не похожи на первые примитивные мо-

[1] Русское фотографическое общество в Москве. Повестка № 4, 1903 г., стр. 23—24.



Министерство
ФИНАНСОВЪ.

Департаментъ
Торговли и Мануфактуръ.

Комитетъ
по
техническимъ дѣламъ.

Столъ I

ОХРАНИТЕЛЬНОЕ СВИДѢТЕЛЬСТВО

№ 154

Выдано сие, на основаніи ст. 7-й Высочайше утвержденнаго 20 Мая 1896 года Положенія о привилегіяхъ на изобрѣтенія и усовершенствованія, московскому 2 гильдіи купцу Алексѣю Самарскому, проживающему въ Москвѣ, въ томъ, что 5 августа 1896 г., въ 2 часа дня, въ Комитетѣ по техническимъ дѣламъ принято прошеніе о выдачѣ означенному выше лицу привилегіи на аппаратъ для фотографированія, названный хронотографъ.

Прошеніе доставлено почтою.

К прошенію приложены: описаніе, чертежъ и квитанція Моск. губ. Казн. отъ 2 августа 1896, ст. № 14772 въ уплатѣ тридцати рублей.

По журналу Департамента № 18557 1896 г., сен. Надлежащій гербовый сборъ уплаченъ.

7 Августа 1896 г.

Вице-Директоръ

Правитель дѣлъ Комитета

5 августа 1896 г. Алексей Самарский получил охранительное свидетельство № 154 «на аппарат для фотографирования, названный хронотографом».

Вот текст подлинника:

ОХРАНИТЕЛЬНОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО № 154

Министерство
Финансов.
Департамент
Торговли и Мануфактур

—

Комитет
по
техническим делам

—

Стол I

Выдано сие на основании ст. 7-й Высочайше утвержденного 20 мая 1896 г. Положения о привилегиях на изобретения и усовершенствования московскому 2 гильдии купцу Алексею Самарскому, проживающему в Москве, в том, что 5 августа 1896 г. в 2 часа дня, в Комитете по техническим делам принято прошение о выдаче означенному выше лицу привилегии на аппарат для фотографирования, названный хронотограф.

Прошение доставлено почтою.

К прошению приложены: описание, чертеж и квитанция Моск. губ. Казн. от 2 августа 1896, ст. № 14772 в уплате тридцати рублей.

Надлежащий гербовый сбор уплачен

За Вице-Директора (подпись)

За правителя дел Комитета (подпись)

По журналу
Департамента № 18557
7 августа 1896 г.

дели кинематографа, но приближаются к более поздним конструкциям киносъемочных и кинопроекционных аппаратов.

Оригинальные механизмы прерывистого передвижения пленки в аппаратах Самарского и Акимова стоят на высоком уровне тогдашней прикладной механики. Самарский не только изобрел киноаппарат, но и в своем первом проекте опередил дальнейшее развитие киноаппаратуры на много лет вперед.

12 июля 1896 г. в Департамент торговли и мануфактур Министерства финансов поступило и было зарегистрировано под № 229—894, I стол, прошение Алексея Самарского от 5 июля 1896 г.

Вот подлинный текст этого прошения, переписанного начисто каким-то писцом и подписанного Алексеем Самарским.

В ДЕПАРТАМЕНТ ТОРГОВЛИ И МАНУФАКТУР
В С.-ПЕТЕРБУРГЕ

Московского второй гильдии купца Алексея Доминиковича Самарского, живущего в г. Москве, Тверской части, 2 участка, Камергерский пер., дом Толмачевой.

ПРОШЕНИЕ

Представляя при сем чертеж и описание изобретенного мною аппарата хронотографа, имею честь покорнейше просить Департамент торговли и мануфактур рассмотреть мое изобретение, утвердить и выдать мне привилегию сроком на три года.

Московский 2 гильдии купец
Алексей Самарский.

Июля 5, 1896 г.

На этом прошении сделана пометка карандашом: «Потребовать еще 2 марки на описание, чертеж и квитанцию о взносе 30 р.».

Когда была представлена квитанция казначейства о взносе 30 рублей, прошению был дан ход.

По документам Московской купеческой управы удалось установить, что А. Самарский получил звание купца 2 гильдии только в 1895 году (сорока лет от роду), как человек, занимавшийся сбытом оптических приборов в Москве, в Камергерском переулке. Вскоре он лишился этого звания по причинам, которые установить еще не удалось.

А. Самарский в своем «Описании аппарата хронотографа» писал: «Хронотограф есть аппарат для фотографирования и воспроизведения моментов движения неограниченное им время и воспроизведения с точной или произвольной скоростью».

А. Самарский в своем аппарате ставил и правильно решал много больших и малых проблем кинематографа

Он создает своеобразный тип скачкового механизма для прерывистого передвижения пленки—равномерно вращающийся диск с одним зубом, который на полуокружности прерывисто протаскивает ленты.

Он создает фиксирующее устройство, входящее в перфорации («круглые дырочки») в момент съемки или показа (прототип контргрейфера).

Самарский разрешает проблему регулирования скорости съемки и проекции. В его «Описании аппарата хронотографа» упоминается «центробежный регулятор, тормоз центробежного регулятора с винтом для замедления и ускорения движения всего механизма».

Он в чертеже выдвигает идею пульсирующей рамки осуществляющей плотное зажатие пленки в фильмовом канале только в момент ее покоя.

Итак, особенности аппарата Алексея Самарского следующие:

1. Своеобразный тип скачкового механизма прерывистого передвижения пленки (равномерно вращающийся диск с одним зубом, который на полуокружности прерывисто протаскивает пленку);

2. Введение фиксирующего устройства, входящего в отверстия («дырочки») в момент съемки или проекции (про-

тотип контргрейфера): «зубчики колесиков находятся на противоположной стороне ленты, и лента удерживается зубчиками от рычажка».

3. Регулирование скорости съемки и проекции («центробежный регулятор с винтом для замедления и ускорения всего механизма»).

4. Идея пульсирующей рамки (в чертеже).

Самарский в своей конструкции киноаппарата исходил из идеи съемки и проектирования «целых актов балета и тому подобных движущихся картин», а не из съемки и проектирования маленьких сценок длиною в 16 метров (т. е. в течение одной минуты), как делал Л. Люмьер.

Историческая ограниченность изобретения Самарского, как и бр. Люмьер, проявляется в отсутствии в их аппаратах бобин современного типа. Техническое воображение Самарского не смогло подняться над представлением о небольших катушках с целлулоидной пленкой для фотоаппаратов. Поэтому, желая увеличить длительность съемки и проектирования на экране, он предлагает не одну большую бобину современного типа, а четыре маленьких «шпульки» (вернее, четыре маленьких катушки с фотопленкой) для непрерывной съемки и проекции. А. Самарский писал, что первый ящик «есть помещение для шпулек, на которые навивается светочувствительная лента».

12 августа 1896 г. в Департамент торговли и мануфактур Министерства финансов поступило и было зарегистрировано под № 290-1073, I стол, прошение Ивана Акимова от 10 августа 1896 г.

Вот подлинный текст этого прошения:

В ДЕПАРТАМЕНТ ТОРГОВЛИ И МАНУФАКТУР МИНИСТЕРСТВА ФИНАНСОВ В С.-ПЕТЕРБУРГЕ

Запасного капитенармуса
Ивана Акимовича Акимова

ПРОШЕНИЕ

Представляя при сем: 1) квитанцию Московского Губернского Казначейства во взносе мною тридцати рублей сер. пошлин, 2) чертеж изобретенного мною аппарата, названного стробографом и служащего для снимания фотографий и затем для проектирования их на экран в виде оживленных фотографий и 3) описание стробографа, имею честь покорнейше просить о выдаче мне на это изобретение привилегий, а до выдачи оной о высылке мне охранного свидетельства.

Если при дальнейшей разработке деталей аппарата придется что-либо изменить, то новые чертежи с описаниями будут доставлены в Департамент не позже трехмесячного срока.

Ив. Ак. Акимов.

г. Москва. 10 августа 1896 г.

Жительство имею в Москве, Пресненской части, 2 участка, по Ильинской улице, дом № 26 Храброва.

12 августа 1896 г. Иван Акимов получил следующее охранительное свидетельство:

ОХРАНИТЕЛЬНОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО № 203

Министерство Финансов

—

Департамент Торговли и Мануфактур

—

Комитет по техническим делам

—

Стол I.

Выдано сие на основании ст. 7-й Высочайше утвержденного 20 мая 1896 года Положения о привилегиях на изобретения и усовершенствования, запасному капитенармусу Ивану Акимову, проживающему в Москве, в том, что 12 августа 1896 г., в 2 часа дня, в Комитет по техническим делам принято прошение о выдаче поименованному выше лицу привилегии на аппарат, служащий для снимания фотографий и проектирования их на экран в виде оживленных фотографий.

Прошение доставлено почтой.

К прошению приложены: описание, чертеж и квитанция Москов. Губ. Казн. от 30 августа с. г., ст. № 14967 в уплате тридцати рублей.

Надлежащий гербовый сбор уплачен

Вице-Директор *А. Шумахер*

Правитель дел Комитета *Б. Мрозовский*

По журналу
Департамента № 19141
14 августа

Стробограф И. Акимова являлся одновременно аппаратом для съемки и аппаратом для проекции.

В «Описании стробографа» говорится:

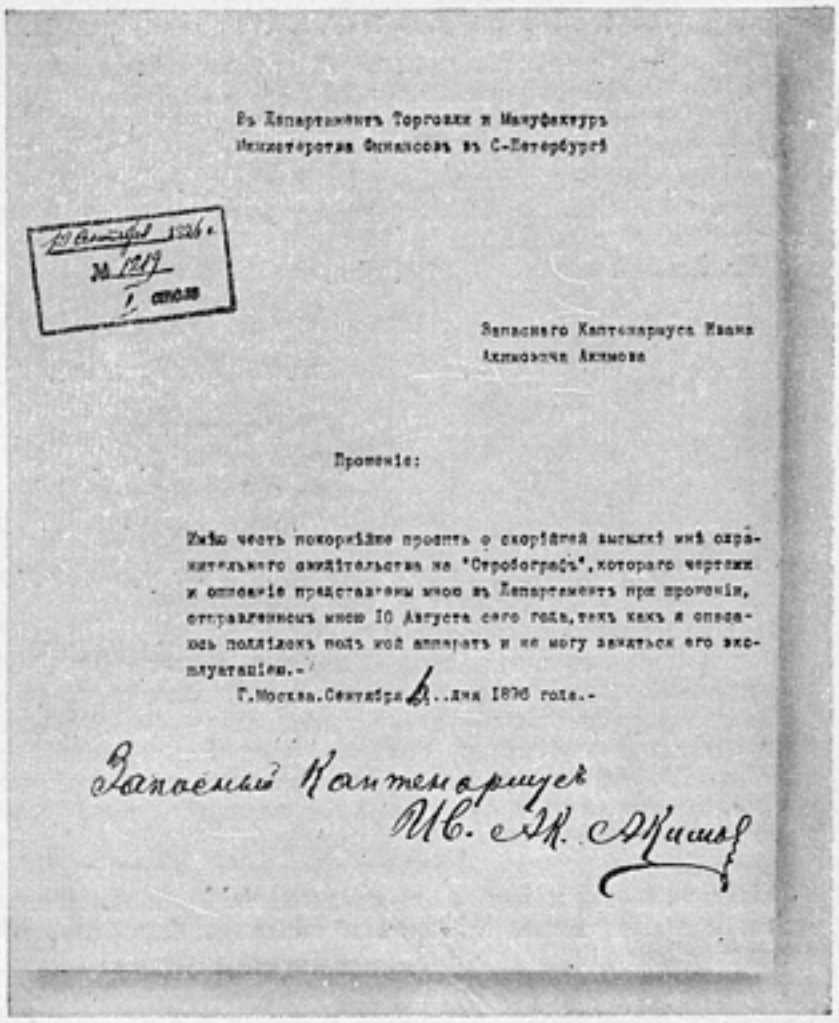
«Стробограф, прибор для снимания фотографических изображений предметов, находящихся в движении, на лентах светочувствительной фильмы, дает от 15 до 20 последовательных в 1 секунду, смотря по скорости вращения; этот прибор служит и для проектирования на экран последовательно снятых фотографий с передачей природных движений оригиналов».

И. Акимов в своем стробографе дает оригинальный фрикционный механизм для прерывистого продвижения ленты с прерывистым вращением гладкого барабана, покрытого резиной.

В его «Описании стробографа» говорится дословно так: «Для передвижения и останавливания ленты служит валик, обтянутый резиною, с нажимным роликом, тоже обтянутым резиною».

Оригинальность аппарата И. Акимова, по сравнению с аппаратом бр. Люмьер, проявляется в его механизме и деталях:

МИНИСТЕРСТВО ФИНАНСОВЪ.
ДЕПАРТАМЕНТЪ ТОРГОВЛИ и МАНУФАКТУРЪ.
Комитетъ
ОХРАНИТЕЛЬНОЕ СВИДѢТЕЛЬСТВО
№ 203
ПРЕКРАЩЕНА.



Въ Департаментъ Торговли и Мануфактуръ
Министерства Финансовъ въ С-Петербургѣ

10 сентября 1896 г.
№ 1219
1 стола

Запаснаго Каптенармуса Ивана
Акимовича Акимова

Прошеніе:

Имѣю честь покорнѣйше просить о скорѣйшей высылкѣ мнѣ охранительнаго свидѣтельства на "Стробографъ", котораго чертежи и описаніе представлены мною въ Департаментъ при прошеніи, отправленномъ мною 10 Августа сего года, такъ какъ я опасаюсь подлѣлокъ подъ мой аппаратъ и не могу заняться его эксплуатаціею.-

Г.Москва.Сентября 6..дня 1896 года.-

Запасный Каптенармусъ
Ив. Ак. Акимов

1. Фрикционный механизм для прерывистого продвижения ленты с прерывистым вращением гладкого барабана, покрытого резиной;
2. Ширина ленты в 4 см. (в описании ничего не говорится о перфорации);
3. Применение направляющих роликов;
4. Наматыватель с приводом часового механизма;
5. Затвор (обтюратор) в виде легкой заслонки, совершающей возвратно-поступательное движение;
6. Кривошипно-шатунный механизм, дополненный рядом звеньев, для прерывистого вращения фрикционного барабана;
7. Применение дуговой лампы с конденсатором и рефлектором в качестве осветительной системы.

Аппарат Ивана Акимова, как и аппарат проф. Любимова, находились десятки лет в экспозиции Московского музея прикладных знаний (Политехнического) в 24 зале, в витрине № 250.

Во всех дореволюционных изданиях «Краткого указателя коллекций Московского музея прикладных знаний (Политехнического)», начиная с девятого издания 1909 г., давалось описание аппарата И. Акимова «Стробограф», который по ошибке назывался «Стотграф»:

«Кинематограф. изделие И. А. Акимова в 1896 г. «Стотграф», единственная модель».

***

Почему аппараты проф. Любимова, Тимченко, Самарского и Акимова не получили широкого распространения и признания не только у нас, но и за рубежом? Почему они были забыты при стремительном развитии киноаппаратуры в конце XIX и в XX в.?

Трагедия этих изобретателей объяснялась социально-политическими условиями дореволюционной России. Равнодушие царского правительства и русских капиталистов к прогрессу отечественной техники погубило и эти замечательные изобретения.

Царский Департамент торговли и мануфактур интересовался главным образом получением с изобретателей 30 рублей и даже 3 рублей предварительной пошлины для оплаты переписки по выдаче привилегии: 11 сентября 1896 г. Акимову было сообщено, что рассмотрение его прошения приостановлено до представления марок на сумму 3 рублей. Департамент давал изобретения некомпетентным экспертам. Л. С. Левицкий (сын), товарищ председателя V отдела Русского технического общества, продержал изобретения Самарского и Акимова более полутора лет и вернул их без рассмотрения, так как мало понимал в механизмах прерывистого передвижения ленты. Второй эксперт — инженер-технолог А. фон Бремзен отнесся к изобретению Самарского формально и безответственно. Придравшись к чертежу, не разобравшись в элементарных деталях аппарата, он предложил отклонить прошение о выдаче привилегии.

Царский Комитет по техническим делам Департамента торговли и мануфактур тянул рассмотрение изобретений по два года. Лишь 9 сентября 1898 г., то есть через два года после подачи прошений Самарского и Акимова, Комитет по техническим делам вынес постановление об их изобретениях. Однако Самарский и Акимов, видя, что время упущено, проявили полное безразличие к своим изобретениям. В конце 1898 г. они уже могли иметь более усовершенствованные модели своих аппаратов, чем первые модели середины 1896 г. Иван Акимов в 1898 г. не оформил выданную ему привилегию, не желая тратить 40 рублей.

Русские капиталисты не проявляли интереса ни к изобретениям кинематографа в России, ни к организации производства киноаппаратуры в России. Кинопредприниматели преклонялись перед заграничными новинками и предпочитали покупать французские, немецкие и английские кинопроекторы.

Недавно удалось установить факт, что первая попытка приступить к изготовлению киноаппаратов кустарным способом была сделана в механико-оптическом отделении мастерских Ремесленного училища цесаревича Николая в Петербурге уже осенью 1903 года.

Равнодушие царского правительства и русских капиталистов к замечательным русским изобретениям кинематографа, к аппаратам проф. Н. Любимова и И. Тимченко, А. Самарского и И. Акимова задержали развитие русской кинематографии на 15—20 лет: дореволюционная русская кинематография могла зародиться не в 1907—1908 годах, а еще в 1894—1895 годах и, кроме того, могла бы иметь то, чего не имела в течение 20 лет,— производство киноаппаратуры и кинопленки.

Теперь неопровержимо установлено, что история русского кинематографа началась не в 1907 году, а еще в 1893—1896 годах и даже раньше.

Мы можем с гордостью сказать, что русские изобретатели кинематографа шли самостоятельным путем и опережали западно-европейских и американских изобретателей кинематографа.

А. Соловьев

ДРАМАТУРГИЯ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ БОРЬБЕ ЗА МИР

Лучшие произведения советского киноискусства—могущественное оружие в борьбе за построение коммунистического общества. Руководствуясь тем, что составляет жизненную основу советского строя — политикой большевистской партии, выдающиеся мастера советского киноискусства в своих произведениях говорят о самом дорогом и близком советскому человеку — о величии подвигов нашего народа, о грандиозных замыслах и делах строителей коммунизма, о новых чертах людей нового мира.

Нет для советского художника более вдохновляющей и высокой темы, чем тема свободного созидательного труда строителей коммунизма. И именно поэтому в наши дни все более обостряющейся борьбы между двумя мирами — миром социализма и миром капитализма — в тематику советского искусства властно вошла и по праву заняла ведущее место тема борьбы за мир, защиты мира от поджигателей новой войны.

Ненавистью к поджигателям новой войны, гневом против кровожадности, мракобесия подонков человечества насыщены наши фильмы, посвященные борьбе за мир. Это произведения широкого политического кругозора, большой публицистической страстности, это прямой удар, направленный по точному адресу.

Адресат этот уже известен всему человечеству — это империализм и, прежде всего, империализм американский. Самой страшной угрозой для себя агрессивные силы США, Англии, так же как и Франции считают «угрозу» сохранения мира. «Им,— сказал товарищ Сталин в беседе с корреспондентом «Правды»,— нужна война для получения сверхприбылей, для ограбления других стран. Это — миллиардеры и миллионеры, рассматривающие войну как доходную статью, дающую колоссальные прибыли... они боятся кампании в защиту мира, опасаясь, что она может разоблачить агрессивные намерения реакционных правительств» («Правда», 17 февраля 1951 г.).

Страх перед миром — самое убедительное доказательство распада и разложения старого общества, свидетельство «...всеобщего одичания, озверения и отчаяния буржуазии,— отчаяния, вызванного ощущением ее идеологического бессилия, ее социального банкротства» (М. Горький. «За мир и демократию», стр. 41).

В произведениях советского кино, посвященных борьбе за мир, разоблачению поджигателей новой войны, во всей конкретности раскрывается образ умирающего империализма, показывается борьба империалистического лагеря с лагерем социализма. Такого рода произведения — не отдельные радостные удачи, а новый и очень значительный шаг в идейно-художественном развитии всего советского киноискусства. Это качественно новый этап в развитии советской кинодраматургии. Только средствами новой драматургии и могли быть решены поставленные перед советским киноискусством новые, выдвинутые жизнью идейно-художественные задачи.

Борьба за мир!..

Эта тема самая человечная, подлинно гуманистическая, всегда вдохновляла советских художников, всегда звучала в произведениях советского киноискусства. Разоблачению агрессивного германского фашизма были посвящены в довоенной советской кинематографии такие, например, фильмы, как «Семья Оппенгейм», «Профессор Мамлок», «Болотные солдаты». Полна драматизма судьба героев этих фильмов, но как камерна, локальна и узка была тематика этих произведений по сравнению с подобными же фильмами нашего времени! Нужно отметить, что сценарии этих картин были не оригинальными произведениями советской кинодраматургии, а экранизацией литературных произведений зарубежных антифашистских авторов.

Новой чертой драматургии послевоенных сценариев, посвященных борьбе за мир, является то, что политическая тема, вопросы взаимоотношений между миром капитализма и миром социализма являются в этих сценариях основополагающими. Именно на этой основе раскрываются индивидуальные судьбы действующих лиц, формируются их характеры.

И единая по существу тема — самая волнующая и самая драматическая тема современности — находит в каждом кинопроизведении свое оригинальное художественное выражение.

Качественно новый уровень современной кинодраматургии проявляется в углубленном видении мира, в художественно образном, а не информационном или иллюстративном раскрытии противоречий и конфликтов, наиболее типичных для современности, в создании новых сюжетов, новых образов и характеров.

По сценариям, написанным в послевоенные годы, уже поставлены или находятся в процессе постановки фильмы, воссоздающие широкую и многоплановую историческую картину — от момента, когда на арену мировой истории вышел германский фашизм, этот ударный отряд мирового империализма, и вплоть до наших дней, когда ведущей силой мировой реакции стал неофашизм американского образца. По существу создается своеобразная художественная хроника этих важнейших исторических событий и фактов. Таковы сценарии и фильмы последних лет: «Поджигатели» (сценарий Л. Арнштама), «Секретная миссия» (сценарий К. Исаева и М. Маклярского, режиссер М. Ромм), «Встреча на Эльбе» (сценарий бр. Тур и Л. Шейнина, режиссер Г. Александров), «Падение Берлина» (сценарий П. Павленко и М. Чиаурели, режиссер М. Чиаурели), «Русский вопрос» (сценарий М. Ромма по пьесе К. Симонова, режиссер М. Ромм), «Заговор обреченных» (сценарий Н. Вирты, режиссер М. Калатозов), «Совесть мира» (сценарий Л. Шейнина), «Прощай, Америка!» (сценарий А. Довженко).

Острый, напряженно развивающийся сюжет — масштабный и содержательный — примечательная черта драматургии рассматриваемых сценариев. Эти качества сюжета нельзя считать чем-то случайным. Они порождены новым содержанием, так как только драматургически острые новые сюжеты могли выразить новое обостренно драматическое жизненное содержание, правдиво отразить действительность.

Острый сюжет, сложная интрига — это в названных сценариях не продукт ремесленного драмодельства, рассчитанного на невзыскательный вкус. Это — плод высокого мастерства, имеющего дело с богатейшим жизненным материалом; нельзя насыщенную грозными событиями современность передать через вялый, растянутый повествовательный сюжет, построенный на мелком, частном конфликте, развивающийся без острых драматических столкновений. Такой сюжет вступил бы в непримиримое противоречие с правдой жизни.

Может ли, например, быть вялым и локальным сюжет, в котором раскрывается правда о поджоге рейхстага са-

мими же фашистами, показывается во всех подробностях героическая борьба, которую выдержал Георгий Димитров, и его победа в неравной схватке со всей государственной машиной германского фашизма («Поджигатели»), или сюжеты, разоблачающие тайну подготовки новой войны, и сложные, полные драматизма судьбы людей, вступающих на путь борьбы с поджигателями войны («Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Секретная миссия», «Совесть мира», «Прощай, Америка!»)?

В истории международных отношений никогда не было ничего похожего на то, что творят в наши дни гангстеры американского империализма. Даже разбойничья политика германского фашизма кажется сейчас чуть ли не наивно провинциальной по сравнению с тем, что внес в международную жизнь американский империализм, ханжески-лицемерно маскирующий свои чудовищные замыслы и преступления разговорами о мире и демократии.

В названных выше сценариях и фильмах убедительно показано, что преступная политика заговорщиков против человечества продиктована не только их ненавистью к новому миру, но прежде всего страхом перед всепобеждающими силами этого мира. Наглость и бесцеремонность поджигателей новой войны — это бравада и шантаж, которыми претенденты на мировое господство пытаются замаскировать свой страх и отчаяние.

Вот, например, Додд («Совесть мира»). Это один из властителей Америки, член «Тайной империи» — организации, направляющей всю политику США. Додд откровенно признается, что его пугает не только военная победа России. «Гораздо страшнее,— говорит он,— что победила их система, их идеология, их образ мысли».

Страшно Додду и потому, что советские люди «слишком спокойны». Ему кажется подозрительным грандиозный размах мирного созидательного труда советских людей. Его пугает даже то, что «передовые статьи «Правды» слишком мирные»...

Страх поджигателей новой войны перед растущими силами нового мира принимает подчас явно патологические формы. И, конечно, только в травмированной паническим страхом голове бывшего военного министра США Форрестола могли родиться бредово-космические планы—обстрелять страны, «зараженные коммунизмом», атомными бомбами с луны!

Форрестол не успел реализовать свой план... «Одетый в полосатую пижаму, он стоял посреди палаты в чудовищно-напряженной позе, расставив руки и балансируя с глобусом на голове. Лицо его обливалось потом. Это было безумие. Когда его окликнули, его поразил шок. С отчаянными криками: «Летят! Летят! Коммунисты летят!» — министр войны выпрыгнул из окна шестнадцатого этажа...» («Прощай, Америка!»).

Страх перед неодолимой силой идей нового человеческого общества слышен и в словах американского сенатора, приехавшего в Берлин с секретной миссией, когда он распекает заправил германского фашизма за то, что они оказались бессильными подавить сопротивление народных масс фашистскому игу.

«— Вы думаете, вы хорошо работали, господа нацисты? Пять лет вы сидели во Франции, за это время коммунистическая партия выросла там в десять раз! Двадцать лет вы копошились в Италии и добились того, что там теперь... два миллиона коммунистов. Под носом у вас — в Германии! — существуют коммунистические организации, и они растут! По нашим сведениям они растут!..» («Секретная миссия»).

При всем разнообразии фабул и сюжетов интересующих нас сценариев (и фильмов) содержание их едино: это рассказ о преступном заговоре империалистов против человечества, о том, как готовится агрессорами новая мировая война.

Эту подготовку они начали в дни, когда еще полыхало зарево второй мировой войны, когда еще гремели пушки на полях сражений.

Документальная правда о подготовке новой мировой войны — подготовке сначала тайной, затем все более явной — запечатлена в исторической справке Совинформбюро «Фальсификаторы истории». Эта уличающая агрессоров справка является как бы описью преступлений, содеянных империалистами в их борьбе против СССР и всего лагеря мира и демократии.

Это справка о союзнических обязательствах, не выполненных реакционными правящими кругами США и Англии в ходе второй мировой войны, об их предательстве, об их попытках заключить сепаратный мир с гитлеровской Германией, о помощи, которую они оказывали ей в дни войны, о тайной, затем явной подготовке новой войны против СССР.

Созданные советской кинематографией сценарии и фильмы, посвященные борьбе за мир, явились как бы образным воплощением ряда важнейших положений этого неопровержимого обвинительного акта против агрессоров.

Вот, в самый разгар второй мировой войны появляется в Берлине американский сенатор. Цель его секретной миссии — тайные переговоры с главарями фашистской Германии о капитуляции германских войск на Западном фронте, что дало бы Германии возможность бросить все свои силы против СССР.

Американский сенатор ведет разговор по душам.

«— Германия проиграла войну,— убеждает он Гиммлера и его клику.— Да, да! Германия проиграла войну, независимо от того, нравится вам это или нет. Можете ли вы, я говорю о присутствующих здесь, осуществить секретную капитуляцию на Западе?.. Поверьте мне, господа, я взываю к голосу благоразумия каждого из вас. Нам всем, я подчеркиваю, нам всем необходимо, чтобы англо-американские войска беспрепятственно прошли через Германию и заняли Польшу, Чехословакию, Австрию, Венгрию раньше русских... Вы должны снять войска с Западного фронта и в глубочайшей тайне перебросить их на Восток...» («Секретная миссия»).

Напряженный, полный драматизма сюжет раскрывает всю сложную и тонкую механику измены англо-американских «союзников» интересам победы над гитлеровским фашизмом. Шаг за шагом распутывается густосплетенная сеть самых подлых интриг. Зритель видит, что в намерения США и Англии «отнюдь не входило освобождение Германии и других стран от господства реакционных сил, являющихся постоянными носителями империалистической агрессии и фашизма, как не входило и осуществление коренных демократических преобразований... Правительства США и Англии сделали попытку вступить... на путь переговоров с Гитлером о сепаратном мире. Ясно, что такое поведение правительств Англии и США нельзя рассматривать иначе, как нарушение элементарных требований союзнического долга и союзнических обязательств». («Фальсификаторы истории», историческая справка.)

Миссия американского сенатора в Берлине имела далеко идущие цели. Уже тогда, в дни войны, верхушка капиталистического мира замыслила сохранить фашистскую Германию как оплот против страны социализма, превратить Германию в плацдарм, на котором можно будет развернуть объединенные вооруженные силы капиталистического мира против мира демократии и социализма.

Германской промышленности, возрожденной и восстановленной средствами американского капитала, отводилось важное место, как части мирового арсенала, готовящего вооружение против СССР.

Эти сокровенные планы Уолл-стрита американский сенатор и раскрывает верхушке фашистских промышленников и финансистов.

«— Господа! Я буду краток... Какие бы ни шли войны, когда бы они ни происходили, мы с вами всегда сохраняли присутствие духа и добрые отношения... Пусть враждуют наши правительства, пусть сражаются наши армии,— у нас с вами есть достаточно общих интересов. Я позволю себе напомнить вам, что не так давно, каких-нибудь двадцать лет назад, после первой войны, мы уже помогли вам, и, кажется, судя по вашему виду, неплохо...»

Главарям германского фашизма, понявшим под ударами Советской Армии неизбежность поражения Германии, не

нужно было долго раздумывать, где искать спасения. Лаконично и выразительно показано в «Секретной миссии», как еще в дни второй мировой войны закладывался фундамент ублюдочной марионеточной Западно-германской республики. Планы германских монополистов откровенно изложил соратник Шахта — Рехберг. Провожая улетавшего из Берлина в Лондон американского сенатора, Рехберг не колеблясь определил форму будущих отношений между побежденной Германией и теми, кто ставил своей целью возродить эту побежденную, но оставшуюся неденацифицированной Германию:

«Господин сенатор! Мы, германские промышленники, протягиваем вам руки. Возьмите нас!.. Нам надоели напрасные усилия... Нам надоели бессмысленные расходы на разные правительства... Вы подумайте! У нас была империя... У нас была республика... У нас опять была империя... Хватит, хватит и хватит! Мы, немецкие промышленники и патриоты, пришли к твердому выводу: Германия должна быть американским доминионом... если хотите, даже колонией...»

Западная Германия наших дней, нечто среднее между американской колонией и доминионом, состряпана точно по этому рецепту.

Борьба империалистических гангстеров против мира, подготовка ими новой войны неизбежно носят заговорщицкий характер — иначе ведь им не удастся обмануть широкие народные массы. Агрессоры «боятся своих народов, которые не хотят новой войны и стоят за сохранение мира... Они стараются обмануть свои народы для того, чтобы навязать им свои агрессивные планы и вовлечь их в новую войну» (И. В. Сталин).

Заговор против мира — Лейпцигский процесс против Георгия Димитрова и германской компартии, как одно из первых звеньев в цепи преступлений германского фашизма против СССР и всего прогрессивного человечества («Поджигатели»), заговор и тайная война против СССР в дни, когда еще не закончилась вторая мировая война («Секретная миссия»), заговор против СССР уже в послевоенные годы («Прощай, Америка!»), заговор против стран народной демократии («Заговор обреченных») и снова и снова заговоры и тайная война против СССР («Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Совесть мира»)...

Задача разоблачения преступной заговорщической деятельности империалистов определяет драматургию каждого из рассматриваемых сценариев, ибо сюжеты реалистического искусства отражают реальную жизнь.

К новым явлениям в нашем искусстве, правдиво отражающем сложную и многообразную действительность, иногда бывает трудно подойти с узкими традиционными жанровыми определениями. Мы являемся свидетелями интереснейших процессов нарождения новых жанров, обогащения и трансформации жанров старых.

Как обогащен публицистический жанр такого, например, сценария, как «Заговор обреченных», и как, вместе с тем, явно узко это определение «публицистический жанр» для данного произведения!

Как усилено публицистическое звучание сценария «Прощай, Америка!» углубленной психологической разработкой образов, увлекательно развивающимся сюжетом!

Высокий эпос грандиозных по своему масштабу событий «Падения Берлина» согрет теплом человеческих чувств, обогащен великолепными деталями живых человеческих характеров.

«Секретная миссия», если говорить о ее жанровых признаках, может убедить даже сомневающихся в тех больших возможностях, какие несет в себе «приключенческий» жанр. И пусть не смущает нас иногда отстающая от живой практики искусства терминология: приключенческий или даже приключенчески-детективный жанр в нашем искусстве не имеет ничего общего с растленным, одноименным по названию упадочным жанром американского кино.

Возможности, заключенные именно в приключенческом развитии сюжета, и должны быть предельно использованы, когда поставлена задача разоблачения преступной деятельности заговорщиков против человечества — их интриг, заговоров, подготовки ими войны.

Конечно, высокая тема наших произведений требует, чтобы средства этого жанра использовались с большим политическим и художественным тактом. Это мы и видим, например, в «Секретной миссии».

Интересной и важной чертой драматургии рассматриваемых сценариев является документально точный характер материалов, лежащих в основе замысла, а также включение и самих документальных событий и фактов в художественную ткань произведения. Этот творческий сплав художественного и документального уже обогатил советскую кинематографию новым жанром.

В подобного рода произведениях художественный домысел, конечно, должен дорисовывать, обобщать те документально точные факты и события, которые положены в основу произведения. И в каждом произведении эта задача решается по-разному. Если, например, в сценарии «Поджигатели» у всех действующих лиц сохранены их настоящие фамилии и фильм по этому сценарию должен дать документально точное воспроизведение средствами киноискусства Лейпцигского процесса, то в американском сенаторе (из «Секретной миссии») мы только угадываем такого (подлинного) персонажа действительности, как Аллен Даллес, который во время войны неоднократно вел переговоры с главарями фашистской Германии о заключении сепаратного мира. В кардинале Бирче и Христине Падера (из «Заговора обреченных») мы угадываем кардинала Миндсенти и Людмилу Горакову — лидера реакционной партии народных социалистов. В газетном короле Макферсоне (из «Русского вопроса») — газетных королей Америки Херста и Ганнета.

Документальность событий и фактов определяет не только драматургию сценариев. Она находит свое зримое выражение и в художественно-изобразительной трактовке фильмов. Интересен в этом отношении фильм М. Ромма «Русский вопрос». Включенные в него документальные кадры, показывающие Америку, Нью-Йорк и многие из «прелестей» американского образа жизни, еще сильнее подчеркивают правду развертывающихся в фильме драматических событий. Режиссер так смело и искусно вводит зрителя в круг событий через документальные куски жизни, что все происходящее в фильме, воспринимается как документально точная картина жизни современной Америки. Такой прием обогащает и содержание и форму произведения.

Поскольку основной идейно-политической задачей рассматриваемых произведений является разоблачение поджигателей войны, естественно, что именно эти персонажи занимают в сюжете сценариев весьма значительное место. Представители империалистического лагеря выступают перед нами не как условные знаки, символы уходящего мира, не как маски, олицетворяющие те или другие политические категории, и не как персонажи, только помогающие движению сюжета. Нет, в реалистическом советском искусстве это почти всегда психологически глубоко разработанные образы.

В галерее поджигателей войны мы видим бывших главарей германского фашизма, и черчиллей, и американских сенаторов («Секретная миссия»), капиталистов Бэдстонов («Падение Берлина»), генералов Мак-Дермотов и монополистов Вудов («Встреча на Эльбе»), правых социал-демократов Вельсов и Лейпартов («Поджигатели»), газетных королей Макферсонов («Русский вопрос»), американских послов Мак-Хиллов и кардиналов Биричей («Заговор обреченных»), капиталистов Бруксов и послов Скоттов («Прощай, Америка!»), миллиардеров Доддов («Совесть мира») и т. д.

Разными красками нарисованы эти портреты: тут и упоение своими временными успехами, тут и понимание неизбежности близящейся расплаты за совершенные против человечества преступления, тут и отчаяние, и полная опустошенность...

Вот Геринг, самоуверенно нагло заявляющий на Лейпцигском процессе: «В Германии с марксизмом покончено!

Коммунистическая партия уничтожена раз и навсегда!» («Поджигатели»).

Вот заместитель Гитлера Борман, поучающий заокеанского сенатора: «Американский народ так же опасен, как и всякий другой. Хватайте его за горло или он вмешается в игру и схватит за горло вас... Вы, только вы знаете, что такое раса, власть, жестокость... Вы продолжаете то дело, которое начали мы, национал-социалисты, и вам не обойтись без нас!» («Секретная миссия»).

Вот подбадривающий своих генералов Гитлер: «Коммунизм — враг не только Германии. Мы—авангард, мы нужны Англии и Америке. Вы, господа генералы, травмированы Россией. Собрать все, что можно! Выжать Европу, как лимон! Итальянцев, румын, венгров — все, все в огонь! Кликнуть клич в Испании, во Франции, Швеции, Турции... Крестовый поход возглавлю я!» («Падение Берлина»).

Отзвуки истерических заклинаний Гитлера слышим мы и в заявлениях Трумэна о «мобилизации всех сил демократии» для крестового похода против коммунизма. В судьбе американских, английских, турецких солдат, гибнущих сейчас на полях и в горах Кореи, весь мир видит судьбу солдат гитлеровской армии, нашедших свою гибель на полях России,— тоже во время «крестового похода»...

Подчеркнуто реалистическая трактовка образов заговорщиков против человечества, уход от гротеска и шаржа — это новая черта нашей кинодраматургии. Именно такая трактовка образов врагов мира идейно и художественно наиболее выразительна и правдива. Для примера можно указать, как изменилась в наших фильмах трактовка образа преступника № 1—Гитлера («Падение Берлина», «Секретная миссия»).

События, отраженные в рассматриваемых произведениях, охватывают период, когда движение сторонников мира еще только набирало силы, когда оно еще не стало могущественным и организованным всемирным движением сотен миллионов людей, каким оно является в наши дни. Драматургия рассматриваемых произведений строилась поэтому главным образом на **разоблачении** врагов мира, а не на показе **активной** борьбы сторонников мира с поджигателями новой мировой войны.

Именно положительная, жизнеутверждающая тема активной борьбы прогрессивных сил за мир, за демократию определяет идейно-политическую глубину каждого нового произведения советского кино. Отражение современной действительности будет тем реалистически-правдивей, чем ярче покажет художник, глубоко познавший действительность, растущие силы нового мира, образы людей этого мира.

В каждом конкретном случае борьба за мир принимает свою особую форму. Когда Раймонда Дьен легла на рельсы, рискуя жизнью ради того, чтобы задержать поезд с вооружением, этот героический поступок, конечно, был одной из форм борьбы с поджигателями новой войны.

Когда американский летчик, распознав в сенаторе поджигателя войны, страшным ударом кулака сбил сенатора с ног («Секретная миссия»), это тоже была, в создавшейся обстановке, единственная форма борьбы с живым воплощением зла и бедствий, которые несет с собой империализм. И это тоже был героический поступок, потому что летчик знал, что за этот удар ему придется расплатиться жизнью.

Борьбой за мир является вся разносторонняя деятельность полковника Кузьмина («Встреча на Эльбе»). Кузьмин отдает свои силы разоблачению таких поджигателей войны, как генерал Мак-Дермот и сенатор Вуд. Вместе с тем он борется за возрождение исковерканной фашизмом души немецкого ребенка Вальтера и за то, чтобы крупнейший немецкий ученый Дитрих понял, где лежит единственно возможный путь рождения демократической Германии.

Прощальные напутственные слова, с которыми Кузьмин обращается к изгоняемому из армии и высылаемому в Америку Джемсу Хиллу, — это тоже борьба за мир.

«— Прощайте, Хилл! Мы встретились с вами как союзники, жили, как соседи... Так сделайте все, чтобы мы в будущем не встретились с вами как враги. Помните, Джемс, дружба народов России и Америки — это самый важный вопрос, который стоит сейчас перед человечеством...»

Предмет драмы есть исключительно человек и его жизнь,— писал Белинский. Да, человек, активно участвующий в тех событиях, которые потрясают в наши дни мир и определяют жизнь каждого человека, является предметом драмы в рассматриваемых произведениях. Но для драматургии этих произведений характерна особенно глубокая разработка образов людей, вступающих на путь активной борьбы с поджигателями войны, путь, всегда насыщенный большими драматическими событиями. Об этом говорит нам жизненная судьба Гарри Смита («Русский вопрос»), и Джемса Хилла («Встреча на Эльбе»), и безымянного американского летчика («Секретная миссия»), и Рикарда Берга («Совесть мира»), и Анны Бэдфорд («Прощай, Америка!»).

Гарри Смит — американский журналист. Он не хочет и не может примириться с гангстерским аморальным принципом: «быть подлецом — естественное состояние человека», «нужно выбирать между честностью и счастьем». Когда он понял, что счастье состоит в том, чтобы остаться честным в борьбе с поджигателями войны, он стал активным борцом против врагов мира и счастья простых людей.

Гневом против поджигателей войны насыщено его выступление на митинге сторонников мира: «Америка — это не Уолл-стрит, Америка — не сто миллиардеров, не двести газетных королей и не тысяча продажных журналистов. Америка — это народ, это мы! Нам говорят, что враги Америки—за океаном, в Советском Союзе. Ложь! Враги Америки — здесь, на Уолл-стрите, враги Америки— здесь, в Вашингтоне. Враги Америки это те, кто говорит, что Россия грозит нам войной. Ложь! Нам никто не грозит войной... Это они, враги Америки, толкают нас на войну!..»

Сложен путь, которым приходит в новый мир Анна Бэдфорд («Прощай, Америка!»). Были у нее минуты, когда она чувствовала себя совсем беспомощной перед теми, кто только в бедствиях новой мировой войны видит свое спасение.

«— О юность моя! Что сделали с тобой!..» — в этом крике Анны Бэдфорд еще только отчаяние человека, чувствующего себя бессильным перед злом старого мира. Но когда Анна Бэдфорд поняла, куда ведут преступные замыслы заговорщиков против мира, когда перед ней раскрылись благородство и красота идей, которыми живут советские люди, величие дел, творимых советским народом, она нашла в себе мужество порвать с миром зла и насилия и перейти в лагерь борцов за мир.

А как нелегок путь, которым Рикард Берг («Совесть мира»), крупнейший ученый в области атомной физики, приходит к правильному пониманию расстановки политических сил в современном мире. Рикард Берг порывает с теми, кто хотел сделать его и науку орудием поджигателей войны. Порывая с миром реакции, Рикард Берг как ученый решительно становится на позиции философского материализма.

Новаторской чертой сценария «Совесть мира» и является попытка показать борьбу лагеря мира и лагеря войны не только как борьбу в области политической, но и как борьбу двух полярных философских систем: передовой, материалистической философии и философии реакционной, идеалистической.

*

Правдой жизни покоряет советское киноискусство. Срывая маски с поджигателей войны, разоблачая врагов мира и демократии, прославляя величие и красоту идей социализма, оно является боевым оружием лагеря мира.

В разгорающемся сражении за мир и демократию советское киноискусство может стать еще более действенной силой.

Путь к этому — углубление содержания, совершенствование драматургии, всех элементов художественной формы произведений нашего киноискусства.

Р. Григорьев

КИНООЧЕРКИ МЕСТНЫХ СТУДИЙ

В разнообразии жанров и видов советского киноискусства значительное место занимает короткометражный документальный фильм. И далеко в Хабаровске, и в Куйбышеве, и в Дзауджикау — всюду на так называемых местных киностудиях рождаются фильмы, имеющие далеко не местное значение.

К сожалению, труд творческих работников многих студий кинохроники остается вне поля зрения кинокритики. Между тем маленькие документальные фильмы давно уже заслуживают большого разговора, глубокого и всестороннего критического анализа. Тем более, что короткометражный фильм является наиболее сложным видом документальной кинопродукции. «Краткость—сестра таланта» — писал Чехов в одном из своих писем. «Я поэзии одну разрешаю форму: краткость, точность математических формул» — говорил Маяковский. Уметь «коротко говорить о длинных предметах», вместить большой материал в узкие рамки одной части короткометражного фильма — большое искусство. В овладении этим искусством есть серьезные достижения, есть и срывы. Настоящей статьей мы и хотели бы положить начало критическому разбору короткометражных фильмов местных студий кинохроники.

1

Примером настойчивого овладения жанром короткометражного фильма служит работа многих режиссеров Ленинградской студии кинохроники. Особый интерес представляют фильмы «Шефство мастера» М. Добровой, «Содружество» А. Паллея и «Сила примера» Е. Учителя.

Выпуск этих фильмов Ленинградской студией не случаен. Именно в Ленинграде зародились два интересных явления нашей жизни, о которых рассказывают фильмы: шефство мастеров над молодыми рабочими и содружество людей науки и производства. Заслуга работников Ленинградской студии заключается прежде всего в том, что они проявили чувство нового и живо откликнулись на инициативу рабочих города Ленина.

Как известно, труд советских людей, жизнь современного рабочего класса до сих пор находит очень слабое отражение в художественном и документальном кино. Тем ценнее почин ленинградских работников кинохроники.

В их фильмах мы видим новый облик советского рабочего, соединяющего в себе два класса труда — физический и интеллектуальный. О стирании граней между трудом умственным и физическим зрителю говорит не дикторский текст, не какой-либо отдельный эпизод, а каждая ситуация, каждый портрет, каждый жест и взгляд героев фильма.

Фильмы сделаны интересно. Их авторы хорошо выполняют роль боевых советских кинопублицистов, пропагандистов передового, новаторского опыта. Но фильмы имеют и недочеты. На них очень важно сосредоточить внимание, ибо они поучительны.

Просматривая фильм М. Добровой «Шефство мастера», невольно вспоминаешь ее же недавний киноочерк «Новатор» о токаре-скоростнике Генрихе Борткевиче. Фильм о Борткевиче был концентрированней и поэтому глубже. Правда, это был фильм об одном герое. Но и в «Шефстве мастера» можно было сконцентрировать материал если не вокруг одного героя, мастера Бирюкова, то вокруг главной темы очерка — шефства.

Сам облик Борткевича был передан глубже, многогранней, чем облик Бирюкова. Мы говорим о поступках героя, о том, как он «себя держит» перед аппаратом. В лучших эпизодах фильма о Борткевиче режиссер как бы отсутствовал, в съемках же Бирюкова мы ощущаем «руку» режиссера. Отсюда некоторая напряженность и суетливость действий Бирюкова, явно выполняющего режиссерскую волю. Это особенно чувствуется в кадрах, где Бирюков вытирает лицо платком на экзаменах, изображая волнение, или когда обнимает за плечи Асанова, что-то говоря ему. Дома, за столом, Бирюков свободнее, непринужденнее.

Другие «действующие лица», появляющиеся в фильме лишь один-два раза, выглядят естественней. Съемка их воспринимается почти, как репортаж. Таковы съемки молодых рабочих Кучинского, Корнилова, Абрамова, Асанова, внука и дедушки, динамичные портреты мастеров Рябова, Балагурова и других, вкрапленные в эпизод заводского совещания шефов.

В поисках лаконичных средств выражения и наиболее целесообразной организации большого по объему материала, М. Доброва прибегла к дневнику, который ведет Бирюков. Это умный, удачный прием, который мог бы помочь «преодолеть время», показать постепенное становление мастерства подшефных Бирюкову молодых рабочих. К сожалению, этот хороший прием режиссер не использовал до конца, ибо дневник не отражает производственной работы подшефных мастеру рабочих, поэтому не помогает зрителю проследить за ростом их мастерства.

Если бы зритель прочитал запись Бирюкова о том, что Асанов хорошо усвоил такой-то совет, а затем увидел Асанова, выполняющего задание Бирюкова, если бы зритель прочитал запись «завтра экзамены», а затем увидел экзамены, — дневник оказался бы чеховским «стреляющим ружьем».

Временами дневник даже запутывает зрителя. Впрочем, здесь уже скорее вина диктора. Он, например, читает в дневнике запись Бирюкова: «Мне нравится серьезность Коли Асанова». Потом произносит фразу: «Вместе с Бирюковым бывали в Доме техники». Фраза идет уже от автора фильма, но интонационно она неразличима от слов Бирюкова.

К сожалению, некоторые эпизоды очерка не связаны с темой шефства. Когда на экране появился молодой рабочий Асанов с ремесленниками, мы думали, что режиссер решает идею преемственности традиций, что теперь уже не Бирюков, а Асанов будет обучать будущих рабочих. Это имело бы свой смысл. Но оказалось, что Асанов в данном эпизоде мог бы и не участвовать, ибо ремесленники понадобились автору для другой цели, а именно для встречи с Георгием Ивановичем Мелиховым. Нет слов, кадры встречи

«Содружество»

старого рабочего с внуком заманчивы. Режиссер, увидев на заводе колоритную фигуру Мелихова, не устоял перед соблазном заснять его для фильма. Но получилась просто жанровая картинка, не связанная с темой. Фраза: «ценным опытом новаторов обогащаются и ученики ремесленного училища», зрительно ничем не подкрепленная, повисает в воздухе. Эпизод, интересный сам по себе, выглядит довеском, уводит в сторону от темы шефства мастера. Понимая это, режиссер вынужден был снова показать Бирюкова в окружении молодых рабочих, чтобы этим завершить фильм.

Такое авторское расточительство едва ли оправдано в короткометражном фильме, «площадь» которого крайне ограничена.

Как достоинства, так и недостатки фильма «Шефство мастера» в какой-то степени повторяет фильм «Содружество» режиссера А. Паллея. Он рассказывает об инженере Савине и рабочем Брейкине, зачинателях производственно-творческой дружбы инженеров и рабочих.

Показ содружества науки и труда через эпизод в парткоме и синхронная запись выступления Брейкина, рассказывающего о своей работе, обогащает фильм, придает ему многоплановость, глубину. Но нужно было показать дружбу Савина и Брейкина в действии, поскольку именно их поставили авторы в центре картины. Между тем в очерке нет достаточно расширенного эпизода, в котором мы видели бы запечатленный режиссером и оператором творческий труд инженера и рабочего, не «подгоняемых» текстом. Текста в очерке так много, он дается так «впритык», что действие, поступки героев фильма воспринимаются подчас как беглая иллюстрация к тексту.

Зрителю этого фильма все время хочется избавиться от назойливых общих фраз текста, хочется спокойно разглядеть хорошее, вдумчивое лицо Брейкина, понять стиль его труда, проследить за тем, как мысли инженера Савина обогатили рабочего, увидеть все это в сопровождении хорошей музыки, без спешки. Но удовлетворить эти желания в достаточной мере зрителю так и не удается.

Очерк посвящен не только Савину и Брейкину. Он говорит и о профессоре Соколовском с его учениками, показывает плоды содружества ученых и рабочих: нагревательные печи Кузьмина, автоматизацию текстильных станков, помощь ученых в испытании колеса уникальной турбины. Но все это лишено лаконизма, перерастает в самостоятельные эпизоды, а появление после них Брейкина, читающего лекцию, не органично. Здесь нарушен плавный ход действия, повторяется ошибка конструкции фильма «Шефство мастера», когда после провала главной темы фильма вдруг неожиданно появляется эпизод экзаменов.

Синхронные съемки обогащают документальное кино. Но они должны быть не звуковым кинопротоколом, а горячей, динамичной передачей живой атмосферы подлинных событий, передачей не только в изображении, но и в звуке. Фильм «Содружество» начинается синхронно записанным выступлением профессора Баймакова. Такое начало несколько статично. Выступление лучше было бы дать короче, оставив только главное, тем более, что часть сказанного профессором потом повторяется в дикторском тексте.

В выступлении Брейкина вряд ли нужны были такие общие места, как, например, фразы о Борткевиче, Савине, Чуеве, не имеющие прямого отношения к теме очерка. Перебивки, показывающие названных Брейкиным лиц, в том числе много раз использованные кадры Борткевича, даны очень формально.

Вообще перебивки, иллюстрирующие слова Брейкина, режиссерски поданы неудачно. Брейкин говорит спокойно, медленно, перебивки же динамичны, полны движения. Брейкин говорит содержательно и конкретно о достигнутом им сокращении времени, а перебивки ничего не объясняют—просто летят металлические стружки и т. д.

Вызывает возражение плакатная трактовка финала. Под фразу диктора, говорящего о том, что творческое содружество развернулось по всей советской стране, монтируются фильмотечные общие планы дымящихся труб, прокатного цеха, гидротурбин, мартенов... Эти кадры уже много раз опубликовывались в десятках других картин. Концовку надо было строить в связи с конкретным материалом самого фильма. Тогда и слова диктора прекрасно легли бы на конкретный материал, придав ему силу обобщения. В фильме же обобщение строится искусственным, примитивным путем.

Из трех ленинградских очерков «Сила примера» Е. Учителя нам кажется режиссерски наиболее свежим, своеобразным. В нем есть динамика, авторская наблюдательность, умение увидеть и показать зрителю явления с новых сторон.

Фильм начинается энергично. Мчится поезд. Мелькают пейзажи. Молодая девушка стоит у окна вагона. Так знакомимся мы со стахановкой Лидией Корабельниковой. Она что-то записывает в блокнот, может быть, тезисы своего выступления перед ленинградскими товарищами. Несколькими штрихами этого портрета авторы передают обаятельный облик передовой советской работницы. Она встречается на вокзале с работницей фабрики «Скороход» Ольгой Муштуковой, и вот они уже проезжают в автомобиле по прекрасным улицам города Ленина. Снова динамика, темп, энергия. Корабельникова выступает перед своими ленинградскими коллегами.

Дальше режиссер ведет рассказ уже от себя, показывая знаменательный день, когда Корабельникова с подругами впервые работала целиком на сэкономленном материале. Здесь нет провалов в конструкции:

действие развивается плавно и логично.

День работы на сэкономленном материале — это центральный эпизод, который наглядно раскрывает сущность новаторского метода Корабельниковой, освещая весь последующий материал фильма. (Заметим кстати, что такого центрального эпизода нехватает фильму «Содружество».)

Ясно, четко показан здесь стиль работы бригады Корабельниковой. В эпизоде есть прекрасные находки, например листок на двери, сообщающий о том, что кладовая закрыта. Казалось бы, маленькая деталь. А как много смог сказать ею режиссер: Корабельникова с подругами не пользуется кладовой—сэкономленный материал находится здесь же, в цеху...

Введение в фильм кадров, посвященных Муштуковой, не уводит от темы, а еще более осмысливает новаторскую работу Корабельниковой, передает связь новаторов.

Лаконично показано, что пример Корабельниковой подхвачен по всей стране. Диктор говорит: «Большое дело подняли они—Лидия Корабельникова и ее подруги», и эти слова сопровождаются двойной экспозицией: на фоне газет с сообщениями о почине Корабельниковой видны рабочие разных профессий. Элементарный прием, но использован он уместно. И хотя на фоне газет даны безыменные планы работающих, в эпизоде нет плакатности, излишней в очерке, который строится на совершенно конкретном материале.

Тем досаднее, что в конце Е. Учитель все же допускает подобную плакатность: после фразы «здравствуй, новый день труда!» мы видим идущую на работу Корабельникову, а вслед за тем даны фильмотечные кадры идущих шахтеров и рабочих других профессий. Зачем это? О том, что опыт Корабельниковой распространился по стране, очень хорошо сказано в двойной экспозиции. Снова возвращаться к этому, тем более используя фильмотеку, не было необходимости. Идею нового дня труда прекрасно можно было выразить на кадрах идущей на работу Корабельниковой и ее подруг, после чего поставить точку.

В фильме имеются и другие частные недостатки. Так, нет в картине хорошего портрета Корабельниковой в цехе, во время работы. Ее лицо в момент непосредственно производственной работы композиционно и фотографически подано менее выразительно, чем в портретах вне работы.

В очерке изобретательно применена звуковая синхронная съемка. Запись голоса героев дана в естественной ситуации: Корабельникова диктует машинистке письмо к Муштуковой. В простых обыденных интонациях ее голоса звучит настоящая правда жизни, как звучит она и в речи Корабельниковой перед бригадой, заступающей на вахту мира.

Звуковые съемки умело вплетены в сюжет фильма. Запись выступления Муштуковой при вручении ей диплома лауреата Сталинской премии — настоящий звуковой кинорепортаж, органически слитый с остальным материалом картины. Работа звукооператора Б. Картавенко заслуживает высокой оценки: она творчески обогащает практику документальной звуковой съемки.

Новаторский труд Корабельниковой неразрывен с борьбой за мир, с тем, чем живет вся наша страна, все прогрессивное человечество. Мы видим Корабельникову на съезде молодежи в Берлине и в цехе на вахте мира. Большое достоинство очерка в его связи с текущим моментом, в боевой злободневности, без чего нет настоящей кинохроники.

2

Е. Учитель показал себя умным, талантливым мастером и в фильме «Памяти Суворова», сделанном в другом жанре. До сих пор режиссеры документального кино работали в области биографического фильма преимущественно на литературные темы: «Белинский», «Пушкин», «Маяковский».

Фильм «Памяти Суворова» методологически построен по типу этих фильмов. Но нам хотелось бы назвать его военно-биографическим очерком, поскольку он охватывает не всю жизнь Суворова, а показывает полководца в связи с крупнейшими победами русского оружия. Это как бы биография военных подвигов Суворова.

Разнообразный по внешней выразительности и динамике материал (старинные и новейшие гравюры, рисунки, схемы, документальные съемки исторических суворовских мест и т. д.) очень умело объединен режиссером в единый плавно текущий рассказ.

Высокое качество фильма «Памяти Суворова» складывается из четкого, ритмичного монтажа, прекрасно «уложенного» дикторского текста (добиться чего бывает особенно сложно при обилии разнохарактерного изобразительного материала), высокого литературного уровня дикторского текста (автор Л. Раковский) и удачно подобранной музыки (оформитель В. Дешевов). При всем этом в фильме на редкость отчетливо чувствуется объединяющая все компоненты мысль режиссера, уверенно подчинившего их своему замыслу.

Эмоционально фильм решен как торжественный рассказ о героической жизни великого сына русского народа. Когда смотришь фильм, все время остаешься во власти чувства торжественной приподнятости, патриотической гордости, благоговения перед памятью замечательного полководца.

Эмоциональная подача фактического, внешне сухого картографического материала увеличила познавательное значение фильма. Очень обогащают познавательную сторону картины и выразительно показанные докумен-

«Памяти Суворова»

тальные кадры мест, где жил Суворов: казармы Суздальского полка в Ладоге, село Кончанское и др.

Заслуживает поощрения инициатива, проявленная режиссером, вмонтировавшим заснятые в Румынии кадры торжества на Рымникском поле.

Большой художественной силой обладает эпизод, посвященный селу Кончанскому. Здесь режиссер не был ограничен статичными историографическими материалами. Воспитанники Суворовского училища с рюкзаками за плечами проходят по селу к домику полководца. Торжествен их марш. Слышна барабанная дробь. Немеркнущая слава суворовских походов озаряет юных суворовцев. И дальше, в музее и особенно у костра на горе Дубихе, когда суворовцы слушают рассказ старого солдата, в их лицах, в облике солдата, во всем как бы витает суворовская слава, и чувство это проходит через всю картину.

Опыт документально-биографических фильмов показал, что статичный материал может быть оживлен, динамизирован и без включения кадров художественных фильмов. И в данном случае вызывает досаду использование в очерке кадров из художественного фильма «Суворов». Они, мне кажется, не способствуют выразительности документального рассказа о Суворове, не сливаются органически с остальным материалом, врываются неожиданно, как чужие.

Третий короткометражный фильм режиссера Е. Учителя «Ленинградский стадион» — это яркий, красочный, жизнерадостный спортивный репортаж.

На фоне архитектурного ансамбля города хорошо показано новое величественное сооружение — стадион имени Кирова. Передана красота, монументальность стадиона, строгость его линий. Величественны общие планы в фильме. Удачно засняты зрители, их живое восхищение стадионом, их живые реакции на все происходящее на поле.

Хуже показаны соревнования спортсменов в день открытия: операторы не проявили достаточной изобретательности для того, чтобы как можно интереснее и увлекательнее передать мастерство, ловкость, стремительность физкультурников, красоту спорта.

Названные нами фильмы свидетельствуют о том, что Е. Учитель — бывший оператор, впервые севший за монтажный стол в суровые дни блокады города Ленина, когда создавался фильм «Ленинград в борьбе»,— неустанно совершенствует свое мастерство.

3

Одним из лучших киноочерков 1950 года является «Вечер в колхозе», выпущенный Новосибирской студией кинохроники.

Заслуживает одобрения выбор объекта—далекое сибирское село Бражное, одно из многих колхозных сел, ничем особенным не известное. Но в этом-то и сила фильма: рядовое село предстает во всем богатстве своей культурной жизни, типичной для советской деревни вообще.

В фильме запечатлено лишь несколько вечерних часов жизни села Бражное. Но режиссер М. Лукацкий сумел так увидеть вечер в колхозе и так рассказать о нем, что один этот вечер раскрывает все многообразие колхозных будней, жизни людей советского села.

В центре фильма — люди Бражного. Все преобразования, весь ход жизни и быта села режиссер показывает через людей. В этом главное достоинство картины.

Вот над столом, у лампы, склонился учитель Алексей Николаевич Попов. Он пишет «Историю села Бражное». Это сразу вводит в «сюжет» картины, в ее ритм: перед нами раскрываются живые страницы сельской истории. В фильме проходит целая галерея людей за их вечерними занятиями. Но это не статичные портреты, это жизнь в действии.

Запоминается семья Винокуровых. Члены семьи и их гостья Катя Захаренко сидят дома, за столом. Все очень просто и обыденно, но в лаконичных кадрах виден облик дружной, хорошей советской колхозной семьи.

«Для молодой колхозницы Кати Захаренко Винокуровы — пример в жизни» — говорит диктор. И ему веришь, ибо эти слова подкреплены правдивым изображением. Отец Винокуров встает, прощается с женой— «пора на учебу». Снималось это, конечно, при свете юпитеров, под руководством режиссера. Но нет здесь искусственности, все очень естественно, как в жизни.

Из съемок людей на натуре особенно удачен эпизод встречи электротехника Александра Шишкина с девушками на деревенской улице во время проводки новой линии. Здесь тоже подкупает непринужденность в поведении людей, естественность, прекрасно выбранные лица деревенской молодежи.

Вообще фильм богат красивыми одухотворенными лицами людей русской колхозной деревни. И не только в главных, но и в самых маленьких, проходных эпизодах. Запоминается лицо Вали Глушковой во время примерки в ателье, а также выразительные, полные симпатии и какой-то благородной нежности лица юношей и девушек, танцующих в клубе.

Несмотря на краткость фильма, режиссер сумел, не уходя от темы вечера в колхозе, проследить за судьбами отдельных людей. Так возник рассказ о колхознике Науме Васильевиче Савинченко, ставшем кандидатом исторических наук, преподавателем МГУ. Три фотографии различных лет показывают жизненный путь Савинченко. Затем мы видим, как он читает лекцию в аудитории Московского университета. Этот эпизод придает особую содержательность всему материалу «Вечера в колхозе», как бы говоря: вот куда ведут пути из далекого села Бражное!

Облик села складывается в фильме из показа людей и их нового быта, о котором не мог и мечтать дореволюционный крестьянин. Здесь и электричество в домашнем обиходе, и клиника с электротерапией, и ателье мод, и агрокабинеты, и мастерские и т. д.

«Вечер в колхозе»

Хорошо сопоставлены в тексте вчерашний и сегодняшний день: «едет в Бражное профессор из Красноярска, а раньше по этой дороге наезжал лишь урядник»... Или: «на месте агролаборатории стоял питейный дом» и т. д. Уместно использованы в тексте слова Радищева. Дикторский текст расширяет рамки кадра, дополняет изображение.

Но не все удалось и в этом фильме. Не получился, например, эпизод посиделок. Изобразительно он бесцветен, а идея контраста с посиделками прошлого не достигнута. Текст эпизода многословен, диктор говорит быстро. Нет в его словах теплоты, мягкости.

Не продуман конец фильма. Под общую фразу о будущем села дан случайный невыразительный кадр: трое колхозников стоят на улице. Логичнее было бы завершить фильм перекличкой с его началом. «Еще о многих замечательных делах будет написано в истории села Бражное»— сказал бы диктор на кадре, в котором учитель Попов сидит, склонившись над книгой сельской истории. Это было бы хорошим завершением картины.

Следует отметить прекрасную работу оператора Г. Цветкова. Содержание фильма диктовало особый характер съемок «под вечер». Это ограничивало возможности оператора, но в то же время открывало пути для углубленной работы со светом. Все съемки в помещении и на натуре проведены блестяще, несмотря на недостаточное количество источников света.

4

От фильма Ростовской студии кинохроники «У рыбаков Приазовья» остается ощущение недоговоренности. Если проанализировать содержание эпизодов и их построение в фильме, окажется, что эта недоговоренность— следствие смещения основной темы, отсутствия стержня, определяющего идейно-смысловую направленность всей картины. Именно это и обеднило картину, снизило ее значимость, несмотря на несомненную талантливость режиссера А. Литвина.

Начинается фильм масштабно, значительно. Диктор рассказывает о том, что государственные моторно-рыболовецкие станции снабдили колхозы техникой. И действительно, во вступительных кадрах показан широкий размах механизации, первоклассное оборудование для лова. Но показано это только как эпиграф, вне конкретной работы рыбаков. Применение же механизации во время лова рыбы отодвинуто на второй и даже третий планы. Немногочисленные кадры лова бледны. В них нет размаха. Не показаны лучшие люди в работе, героика труда рыбаков.

Бледность, невыразительность кадров лова рыбы особенно чувствуется в сочетании с текстом: режиссер возлагает основную нагрузку на текст, не подтверждая его кадрами.

«Сила примера»

Подразумевается, что лов рыбы идет во время шторма. Но шторм показан неправдиво. Он, собственно, и не показан, о нем говорится лишь в тексте: «Не всякий рыбак рискнет в штормовую погоду ловить в открытом море. Для этого нужна смелость, большой опыт». Зритель, естественно, ждет, что в фильме будет запечатлена штормовая погода, смелость рыбаков, выходящих в такую погоду в открытое море. Но ничего этого нет в изображении. Поэтому повисает в воздухе и заключительная фраза фильма: «А на заре снова уйдут в море советские рыбаки, отважные люди».

И оттого, что труд рыбаков (главное в этом очерке!) показан слабо, стали ненужными многие эпизоды, сделанные с режиссерским и операторским мастерством и вкусом.

Умело, например, сделана панорама прохода бригады по рыбачьему поселку. Плавно, без рывков, опытной рукой ведет оператор свой аппарат, следя за рыбаками. По мере их прохода все шире раскрывается кипучая жизнь рыбачьего поселка в канун навигации. Хорошо снято утро. Прекрасен вид Должанской косы, снятой с самолета. Большой интерес представляют радиостанция, штаб экспедиции. Но показ всего этого, повторяем, теряет свой смысл, ибо плохо, бледно показано главное. Творческая энергия режиссера была направлена на второстепенное, и это отомстило за себя. Идейное значение фильма оказалось сниженным, получился рыхлый, лишенный направленности рассказ о рыбаках Приазовья, заслуживающих большего, чем это сделал А. Литвин.

5

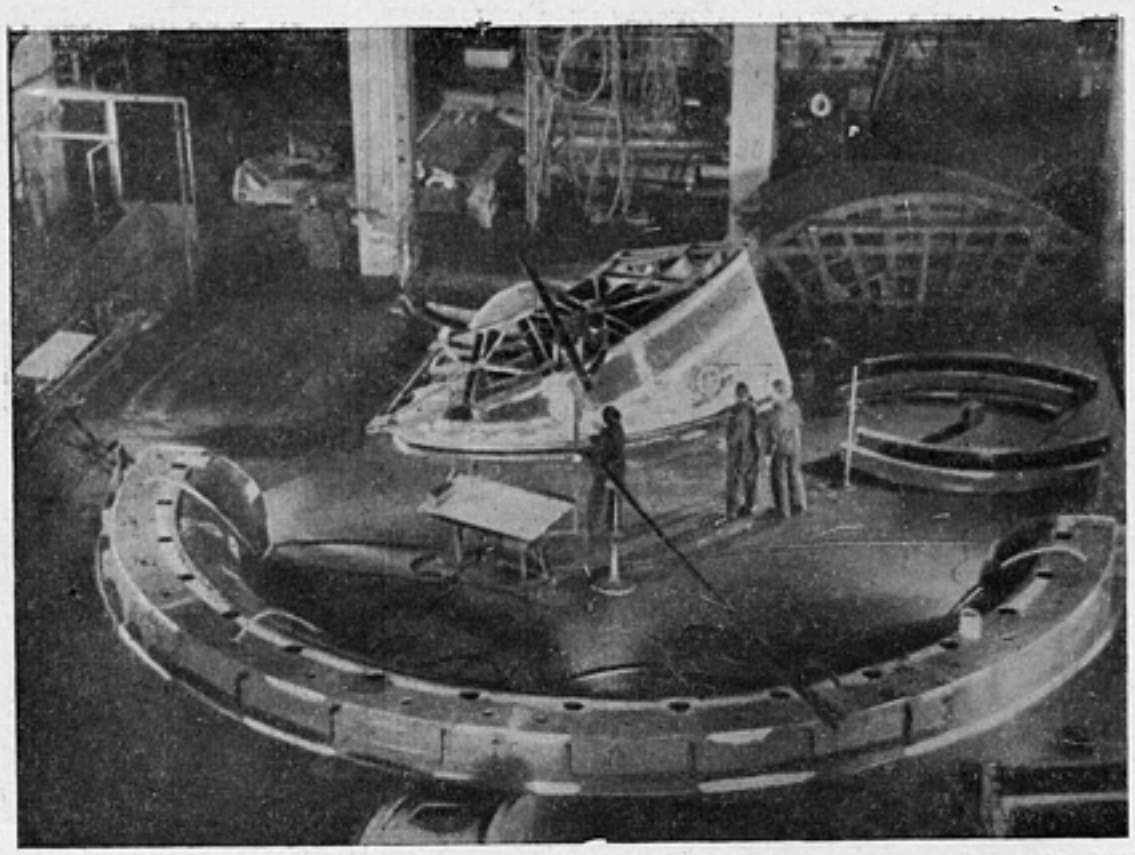
Немало критических замечаний заслуживает и фильм «На лыжах», сделанный Н. Комаревцевым на Свердловской студии кинохроники.

Фильм строится как обзор лыжного спорта в РСФСР. Но автор выходит за пределы Российской Федерации, перенося зрителя к склонам Заилийского Ала-Тау, и делает это напрасно. Фильм тем самым как бы начинает претендовать на всесоюзный обзор. После этих кадров ждешь показа лыжного спорта и в других уголках СССР, но эту задачу автор не решает, да и не должен был решать.

Не нужен в картине эпизод производства лыж на деревообделочном комбинате. Если уж показывать обслуживание лыжников, это следовало бы делать шире, ярче, на более масштабных объектах.

К отдельным удачным кадрам фильма относится слалом, пейзажный фон обложки картины, кадры, когда вереница лыжников проходит мимо завода, а также кадры соревнований, снятые с движения. Однако спортивное мастерство лыжников режиссер и оператор показали неизобретательно, однообразно. Не использован даже такой элементарный прием, как съемка «рапидом».

Это обогатило бы показ мастерства наших лыжников. Но режиссер, идя по облегченному пути, надеется, что «текст вывезет». Но текст не



«Шефство мастера»

может «вывезти», если он не подкреплен убедительным изображением.

Второй фильм режиссера Н. Комаревцева «Караваевские животноводы» отличается большей содержательностью, идейной направленностью и композиционной стройностью.

В научно-популярном фильме, естественно, была бы глубже раскрыта научная сторона работы караваевских животноводов. В хроникальном же очерке тема решается публицистически. Режиссер знакомит с караваевскими животноводами, с их огромным хозяйством, с лучшими образцами выведенной ими костромской породы скота. Однако и хроникальный киноочерк может и должен выполнять познавательную функцию. В известных пределах познавательность присутствует и в рассматриваемом очерке. Так, например, прекрасно показано первоклассное оборудование ферм. Здесь одинаково сильное впечатление производят и детали оборудования (поилки, отдельные кабинки для молодняка), и масштабные общие планы ферм, говорящие о богатстве социалистического животноводства. При этом основное внимание в очерке сосредоточено на тех, кто своим умным, напряженным трудом вывел новые высокопродуктивные породы крупного рогатого скота.

В фильме создан полный глубокого содержания и живых человеческих черт портрет пастуха Ивана Ивановича Нестерова. Вот он на пастбище. Оператор хорошо показал его в типичной производственной обстановке. Но это еще не все штрихи кинопортрета пастуха. Мы видим, как в библиотеке читатели-студенты обсуждают напечатанную в специальном журнале статью И. Нестерова «Техника пастьбы». Здесь раскрывается тема стирания граней между трудом умственным и физическим. В реальных образах мы видим зримые черты коммунизма.

Образ старшего зоотехника Станислава Ивановича Штеймана передан менее выразительно, в основном через проходы по фермам и пастбищам. Здесь режиссер оказался менее наблюдательным. Диктор говорит о том, что, «применяя достижения передовой науки, он сам (Штейман) обогатил ее смелыми открытиями». Но об открытиях этих внятно не рассказано.

Проходами режиссер явно злоупотребляет, особенно в конце, где они уже никак не служат характеристике Штеймана и механически подчинены задуманному режиссером финалу. Между тем финал этот сделан просто как «выход из положения». Он повторяет кадры, которые были в самой картине, но только более калейдоскопично, плакатно. «На колхозных пастбищах, на привольных лугах — стада коров костромской породы» — говорит диктор, и снова показываются стада, которые мы видели раньше. После этого с группой людей проходит Штейман. Далее следуют планы стройки. «Совхоз Караваево превращается в культурный социалистический городок» — говорит диктор. Несколько каменщиков укладывают кирпичи. Снова идет Штейман, после чего дается последняя фраза: «Самоотверженным патриотическим трудом прославляют свою Родину люди великой Сталинской эпохи».

Кадры стройки сняты немасштабно и не дают должного представления о культурном социалистическом городке, которым становится совхоз «Караваево». Тем более слабо звучат эти кадры в обобщенной концовке.

Рассмотренные нами фильмы типичны для продукции местных студий кинохроники.

Радует их тематическое разнообразие. Все более яркое воплощение находит индустриальная тема. Не ограничиваясь показом производственной жизни колхозов, авторы фильмов входят в колхозный быт. Появились спортивные фильмы.

Но мастерство операторов и режиссеров, художественный уровень фильмов требуют решительного повышения.

Одни режиссеры идут по пути овладения мастерством и, независимо от того, берут ли они для показа сложные жизненные явления или отдельные факты и события, стремятся найти для их отражения подлинно творческое решение.

Другие часто действуют по иному рецепту: берутся любые кадры, объединяются текстом — и фильм готов!

В первом случае рождаются настоящие произведения искусства кинопублицистики, пусть с отдельными неудачами и срывами, но волнующие и правдивые.

Во втором случае зрителю предлагается нечто эклектическое, ремесленное, подчас малосодержательное, хотя и именуется все это фильмом, киноочерком. Бедность изобразительного материала — решающий порок таких картин. В них не видна глубокая, продуманная, подчиненная единому замыслу работа режиссеров над каждым эпизодом, портретом, кадром. Создается впечатление, будто режиссеру нечего сказать языком кадров, то есть тем языком, которым он призван разговаривать со зрителем, и он прибегает к тексту. Вместо создания стройной композиции режиссер занимается ремесленным латанием дыр, случайной склейкой эпизодов, недостаточно оттачивает язык монтажа, глубокое проникновение в жизнь подменяет плакатным изображением ее. С этим нужно вести непримиримую борьбу.

Надо неустанно совершенствовать мастерство режиссерской работы, повышать качество киноочерков. Каждый киноочерк, даже самой маленькой и самой отдаленной от центра киностудии, должен являться высокоидейным и высокохудожественным произведением искусства советской документальной кинематографии.

Б. Дайреджиев

О ПРАЗДНИЧНОЙ КИНОХРОНИКЕ

Советская кинохроника завоевала мировое признание как правдивый пропагандист достижений социалистического строительства в нашей стране. Глаз кинохроники проникает всюду, подмечая все вновь возникающее в результате великой созидательной деятельности советских людей и подающее пример всему трудовому человечеству.

И большую, и малую советскую кинохронику, и полнометражные документальные картины, и текущий кинорепортаж ни в каких отношениях нельзя сопоставлять с американской кинохроникой, насыщенной уголовной сенсацией, пожарами, наводнениями, катастрофами, рекламирующей модных убийц и отравительниц, пропагандирующей империалистический разбой и человеконенавистничество.

Пропагандируя самые передовые и гуманные идеи современности, советская кинохроника является мощным рупором патриотического самосознания советского народа.

Особое место в советской документальной кинематографии занимают периферийные журналы кинохроники, регулярно освещающие жизнь своего края или области. Эти журналы самым прямым и непосредственным образом связаны со своим зрителем. Такой зритель близко знает людей, чей творческий труд популяризирует местный журнал, и сам является свидетелем, а зачастую и участником событий, отображаемых журналом.

Местная печать и местный киножурнал взаимно дополняют друг друга в деле социалистического воспитания масс. Киножурнал, показывающий работу какого-либо известного в области колхоза-миллионера, достижения которого освещались в местной печати, обходит с кинопередвижкой все колхозы области, вызывая у зрителей живейший практический интерес. Поэтому познавательное, а стало быть, и воспитательное значение периферийных киножурналов огромно. И чем конкретнее, живее рассказывает киножурнал, чем больше в нем достоверности, доказательности и чем меньше общих мест, трафарета, расчета на внешний эффект, тем короче его путь к разуму и сердцу зрителя.

В своей обычной практике операторы и режиссеры периферийных киножурналов настолько хорошо справляются с этими требованиями, что их работы сплошь и рядом приобретают широкое общее значение и выходят на всесоюзный экран.

В несколько ином положении находятся киножурналы, посвященные революционным праздникам. Это, несомненно, наиболее трудный вид кинохроники, но вовсе не потому, что он имеет дело с якобы неизбежным и непреодолимым однообразием самого материала. Между тем ознакомление с периферийными киножурналами, посвященными празднованию 33-й годовщины Октябрьской революции, убеждает в том, что большинство их страдает однообразием [1].

Авторы этих журналов вполне законно рассматривают демонстрацию как основной элемент праздника. Однако если, отдаваясь течению материала, натуралистически зафиксировать отдельные моменты демонстрации, объединить эти поневоле похожие между собой куски более или менее хорошим текстом и элементарно грамотно смонтировать заснятый материал — это еще не значит показать неповторимое лицо именно данной демонстрации, а тем более массового революционного праздника. Важно показать (именно показать, а не только рассказать словами дикторского текста), какими конкретными достижениями встретили праздник трудящиеся данного края, области. К сожалению, анализируемые киножурналы, за исключением ленинградского и в отдельных деталях — новосибирского, решают эту задачу неудовлетворительно, не передают ощущения демонстрации как боевого политического выступления масс.

Занимаясь по преимуществу сугубо натуралистическим, пассивным фотографированием шествия как такового, операторы, как огня, боятся широких общих планов, панорам и всеми силами стараются проникнуть в гущу колонны, вплотную подойти к грузовику с макетом или к плакату.

Вот, например, физкультурники установили на грузовике макет снежного пика и расположили на нем лыжников-слаломистов. Те, кто были на демонстрации, видимо с удовольствием глядели на эту живописную группу. Оператор же снял ее в упор и так, что обнаружилась фанерная основа макета, стали заметными дефекты его раскраски, а в результате у зрителя создается искаженное впечатление от этой группы.

Злоупотребляя крупными и средними планами, операторы не показывают ни улицы, ни города, ни праздника. А ведь как празднично выглядит общий план улицы, заполненной народом! Вспомните улицы «Выборгской стороны», площади «Александра Невского»...

Операторы старательно избегают городского пейзажа, лишая кадр воздуха, простора, стереоскопичности и многоплановости. Вместо всего этого мы видим провинциальные «фотографии» участников демонстрации.

Если бы на экране сравнить старые улицы, и поныне еще существующие в любом городе, с новыми поселками заводов-гигантов, с новыми магистралями, то, к примеру, зритель Иркутска взглянул бы на свой город новыми глазами. Кино помогло бы сравнить и обобщить. Вместо этого кинохроника назойливо показывает 2—3 новых здания. непонятно почему пряча от зрителя живой, развивающийся и с каждым годом меняющий свой облик город.

Сталинградский киножурнал показывает открытие улицы Мира, про которую известно, что она родилась из руин. Мурманский журнал показал 5—6 каменных зданий которые возникли на пепелище деревянного города, сожженного гитлеровцами. Но отмечая эти события, журналы никак не подчеркивают их значительности и даже не дают материалов для сравнения.

Снимая, скажем, демонстрацию в таком крайне своеобразном городе, как Якутск, операторы изо всех сил стараются сделать ее «похожей» на многолюдную демонстрацию в большом городе. Этим, видимо, и объясняются и боязнь общих планов, и прикованность к одному-двум объектам — к самому лучшему в городе зданию, к единственному памятнику, — и многие другие ошибки. В ненужной и наивной погоне за «грандиозным» масштабом авторы проглядывают жемчужины местного неповторимого по своей характерности материала. Ведь можно, например, представить себе Октябрьский праздник где-нибудь в пушной фактории или на полярной зимовке, представить 5—7 человек, идущих по бескрайной снежной пустыне к месту митинга у небольшого дома. Разве

[1] Киножурналы «Праздник великого Октября в Ленинграде», «Наш край», «Восточная Сибирь» № 43—44, «Нижнее Поволжье» № 41—42, «Сибирь на экране» № 43—44 и «Северный киножурнал» № 21.

это зрелище менее волнующее и захватывающее, чем грандиозная демонстрация? И если оператор попытается так снять эту группу, чтобы «спрятать» ее малочисленность, то тем самым он лишит ее самого дорогого — ощущения неразрывной связи советских людей с Родиной, где бы и в каких бы условиях они ни находились!

Совершенно очевидно, что наша хроника должна быть доказательной. Она должна давать материал для сравнения, показывать событие в движении, в развитии, и в результате этого быть познавательной. Главный недостаток киножурналов, о которых идет речь, как раз и заключается в отсутствии этих необходимых качеств. Указанные выше формальные недостатки не случайны, а закономерно вытекают из неполноты, необъективности, бедности замыслов.

Отсутствие стремления сделать праздничные журналы познавательными сурово мстит за себя: они натуралистически скудны, бездоказательны. Текст и зрительный материал редко гармонически дополняют друг друга. Чаще зрительный материал висит на тексте мертвым грузом. А текст, как правило, сух, абстрактен, не согрет живым интересом к тому, что происходит на экране. Авторы текста очень часто не умеют поднять живую находку оператора.

Вот, например, праздничный город Киров («Северный киножурнал» № 21). Диктор говорит: «На улицах города встречались друзья и товарищи по работе...» Но на экране никаких друзей и товарищей мы не видим. Идут обычные прохожие. Вслед за этим показана молодая чета с ребенком. Отец — сильно прихрамывающий молодой человек — застенчиво улыбается. Жизнерадостная мать явно и, видимо, обоснованно гордится мужем. Она то и дело переводит взгляд с мужа на объектив. На руках у отца чудесный, здоровый, нарядно одетый ребенок. Кто они такие? Диктор молчит, словно не замечает того, что видит зритель. Автор текста не снизошел до того, чтобы тепло и убедительно рассказать о том, почему с такой гордостью смотрит женщина на этого скромного человека? Ведь несомненно, что это участник войны, трогательно стесняющийся своей хромоты перед объективом, что он делает какое-то важное и полезное дело, что он счастлив и праздник ему действительно в праздник. Так почему же не сказать об этом, почему не вызвать у зрителей добрую улыбку?

Так журнал показывает, не объясняя. А вот как он объясняет, не показывая. Диктор говорит: «Неузнаваемо изменился за годы советской власти город Киров, он стал крупным индустриальным центром». А что показано на этом тексте? Трибуна, демонстранты, снова трибуна, снова демонстранты и снова трибуна. Заявлению диктора зритель обязан верить на слово.

Текст, никак не связанный со зрительным материалом, неинтересен, потому что он в равной степени пригоден и для города Кирова, и для Калуги, и для Рязани. А ведь в действительности тут все интересно, начиная с природы. В Астрахани люди идут на демонстрацию в пиджаках и даже в рубашках, а в Якутске — в шубах. Сняты же оба журнала по такому стандарту, что даже это отличие между двумя сюжетами неощутимо.

Вот Астрахань (киножурнал «Нижнее Поволжье», № 41—42). Чудесный, динамичный памятник Сергею Мироновичу. Текст: «В Астрахани все связано с Кировым». Действительно, Кирову Астрахань многим обязана. Зритель с интересом ожидает, как же авторы свяжут тему Кирова с годовщиной Октября? Какие кировские традиции проследят? Что интересного, специфически «астраханского» покажут? Напрасные ожидания! С великолепным общим планом памятника Кирову монтируются самые обычные и общие кадры демонстрации. О кировских традициях в Астрахани мы так ничего и не узнали. Тема ушла.

Вот Якутск (киножурнал «Восточная Сибирь», № 43—44). Диктор говорит: «На гостевой трибуне — председатель колхоза Герой Социалистического Труда Степан Иннокентьевич Васильев». И мы видим на трибуне якута Васильева. Но разве получение столь высокого звания якутом такое заурядное явление, что кинохроника может ограничиться простой бессодержательной регистрацией факта?

В этой связи нужно остановиться на проблеме портрета в кинохронике. Портрет в кинохронике — это не фотокарточка во весь экран с прочитанной диктором подписью к ней. Именно так и сделан неудачный портрет якута Васильева. Чтобы познакомить зрителей с тем или иным выдающимся советским человеком, портрет кинохроники должен быть сюжетным, а не статично фотографическим.

Удачно сделан, например, портрет омского селекционера Смирнова в журнале «Сибирь на экране». На демонстрации мы видим огромный сноп пшеницы; затем видим областную сельскохозяйственную выставку и на ней — эту же пшеницу; и, наконец, мы видим и автора этого замечательного сорта — Смирнова. Попутно нам кратко сообщают о сути выдающегося достижения этого знатного селекционера.

В том же новосибирском киножурнале удачно показана группа текстильщиц-стахановок. Строгие, сосредоточенные и ловкие на производстве, стахановки показаны и в праздник: смеющиеся, довольные, счастливые, они идут в первой шеренге демонстрантов, крепко подхватив друг друга под руки. Диктор сообщает много интересных сведений о них.

Это и есть хроникальный портрет. Искусство киножурналистов в том и состоит, чтобы на 10—15 метрах пленки создать эпизод, вскрывающий главную черту характера человека, его общественное место. В хроникальном портрете человек должен быть особенно ясно показан в связи со своей общественно-трудовой деятельностью. Текст не может заменить такого показа, а должен лишь обогатить и углубить то, что мы видим на экране.

Нельзя сказать, что работники местных студий не проявляют творческой инициативы. Однако поиски, которыми они занимаются, не всегда приводят к нужным результатам. Неудачно придумали, например, работники Саратовской студии популяризировать своего... диктора, введя его в кадр. В то же время совершенно неудовлетворительно они отразили такую важную тему, как саратовский газ. В журнале мы видим грузовик, на котором установлены две газовые вышки с султанами пламени, слышим несколько фраз невразумительного текста. А почему бы не показать это шире? Как органически связывала бы эта тема праздничную Москву с праздничным Саратовом!

Эта возможность, как и кировская тема, упущена авторами журнала и опять-таки потому, что они узко понимали задачу показа одной лишь демонстрации как таковой.

Тем же грехом страдает и восточносибирский журнал. Не ставя перед собой никакой определенной темы, кроме показа собственно демонстрации, его авторы принялись «украшать» материал экзотическими атрибутами. Так появились в журнале ездовые олени, таежные пейзажи, океанские корабли и прочие вставные эпизоды. Как уже указывалось, мы не узнали из журнала, кто такой якут Васильев, что он сделал, чем интересен. Куда и зачем едут на оленях якуты, в какой порт и откуда прибывают ледокольные корабли нам тоже неизвестно.

Особняком среди просмотренных журналов стоит великолепная работа ленинградских режиссеров В. Медведева, Е. Учителя и главного оператора О. Иванова. Их журнал может считаться образцовым. Правда, в их распоряжении находился очень благодарный материал: особые масштабы и массовость праздника, чудесные ленинградские пейзажи и т. д. Однако дело не только в этом. Есть в их журнале одно качество, которым может и должен обладать каждый праздничный киножурнал. Это — прекрасно переданная торжественная атмосфера высокого духовного подъема советских людей.

Даже если бы в фильме не было ни одной дикторской фразы, зритель узнал бы, что за событие изображено на экране. В великолепном ритме снят военный парад, богатый интересными деталями. Таковы, например, звук печа-

таемого шеренгой курсантов шага, или мгновение перед командой «смирно», когда офицеры берутся за эфесы сабель и чуть подают на себя клинки, или белые перчатки марширующих моряков и т. д. Все это выразительно подтверждает блестящую подготовку солдат и офицеров могучей Советской Армии. Но вот кончился парад и по-настоящему праздничная, ликующая демонстрация, шумная, смеющаяся, поющая и танцующая заливает экран.

Авторам удалось отразить в журнале и такую большую тему, как прошедшее, настоящее и будущее советского народа. Великолепен в этом смысле эпизод в кают-компании «Авроры», где встретились три поколения моряков — участник Цусимы, комиссар «Авроры» в Октябрьские дни и юные нахимовцы. Достаточно взглянуть, с каким неподдельным интересом слушает комиссара легендарного корабля мальчик нахимовец, чтобы понять, какой священной романтикой овеяны для него великие традиции пролетарской революции. И нет сомнений, что он понесет их дальше! А как живо показаны собравшиеся праздничным вечером в дворцах культуры, клубах, театрах ленинградцы: они счастливы, довольны, веселы! Вот группа в доме ученых, удобно и уютно расположившись в гостиной, ведет оживленный разговор. Раздается первый залп октябрьского салюта. Кто-то поднимает штору огромного зеркального окна, и все любуются фейерверком.

У зрителя, который смотрит ленинградский журнал, рождается ощущение полноты праздника, незыблемой прочности счастья, завоеванного советским народом.

Умению вносить в документальный фильм высокий публицистический пафос, идейно насыщать каждый сюжет журнала надо учиться у ленинградских работников кинохроники.

В ленинградском журнале есть центральная идея, которой строго подчинено все. Идея эта сформулирована в призыве, которым открывается демонстрация: «Под знаменем Ленина, под водительством Сталина — к победе коммунизма!».

Революционные традиции Ленинграда позволяют ленинградцам успешно решать величайшие задачи современности. Мы видим на экране героев предоктябрьского соревнования, создающих новую технику для строек коммунизма. Ленинградские традиции сказываются и в особой сплоченности и энтузиазме участников демонстрации, и в том, как бережно хранится память об исторических событиях Октября 1917 года, на каком благоговейном уважении к ним воспитывается молодежь.

Тема водительства партии Ленина — Сталина с особой силой звучит в заключительной части фильма. Под водительством партии трудящиеся Ленинграда построили эти великолепные дворцы. Партия большевиков воспитала этих свободных, независимых, счастливых людей, весело, с твердой верой в будущее отмечающих свой праздник.

Пафосом этой темы пронизан весь фильм. Это и делает его познавательным в глубоком смысле слова. Зритель, никогда не бывавший в Ленинграде, может составить себе по этому фильму яркое представление о сегодняшнем облике этого города, колыбели русской революции.

Познавательным материалом богат и киножурнал «Сибирь на экране» № 43—44. Его авторы положили в основу своей работы простую, но весьма плодотворную мысль: каждая годовщина великого Октября является смотром достигнутых успехов.

Правда, итоговые цифры, показ передовиков труда и их отдельных достижений есть и во всех других журналах. Но все дело в том, как это показать. Новосибирцы сумели этим материалом возбудить живой интерес у зрителя. Они, как и ленинградцы, начинают свой праздничный рассказ с кануна праздника. Широко показан индустриальный центр Сибири — Кузнецкая угольно-металлургическая база, показаны передовые доменщики, мартенщики — мастера скоростных плавок, вальцовщики. Мы видим их на производстве. Также показана шахта, ломающая обычные представления о труде шахтера, перед зрителем проходят угольные комбайны, врубовки, углепогрузочные машины, транспортеры, электровозы. Это подземный завод, а не шахта.

Когда после этого на экране возникают кадры демонстрации, мы уже не можем оставаться равнодушными к сообщениям диктора о высоких достижениях кузнецких металлургов и угольщиков. Мы уже познакомились с этими людьми, нам не безразлично, каких успехов они добились.

Во время демонстрации диктор говорит: «Сталинск становится красивым и благоустроенным городом». Затем показаны «жилстроевцы» на демонстрации. Сообщается, что они раньше срока выполнили свой план. И в подтверждение этих слов тут же показаны новые прекрасные дома Сталинска. Это доказательно.

Так же хорошо показано Кемерово. Хорошо сняты карнавальные макеты: паровоз, вагон, огромный дом. Найдены хорошие раккурсы, почти нет назойливых крупных и средних планов, за которыми пропадают праздничная улица, город в целом.

Конечно, и это можно было делать значительно лучше, интереснее, целеустремленнее, темпераментнее. Но по сравнению с другими периферийными журналами новосибирский сделан более продуманно.

Используя опыт таких в основном удачных киножурналов, как новосибирский, необходимо майские журналы делать тематически, не разбрасываясь на десятки разобщенных сюжетов. Журнал, посвященный празднику, должен быть строго подчинен главному, наиболее характерному в жизни данной области или края. Будь то новое массовое движение трудящихся, направленное на выполнение планов, будь то выдающееся открытие, производственное или культурное достижение — демонстрация должна быть показана именно под этим углом зрения.

Чем познавательнее, политически актуальнее и конкретнее праздничная хроника, тем она торжественнее, убедительнее, доходчивее.

Уметь схватить главное, сюжетно его закрепить и провести через весь журнал — в этом задача.

Отношение между зрительным рядом и текстом должно быть более эмоциональным, более непосредственным и живым. Сухой, казенный текст приходит в такое противоречие с показом, что между ними нарушается иногда всякая связь. Нельзя, как это часто делается, риторически «заклинать» материал. Надо вступать с ним в «дружеский контакт».

Политическое звучание и воспитательное значение фильма о празднике прямо зависят от степени доказательности и познавательности в конкретном показе явлений жизни. Чем больше в картине абстрактной, риторической трескотни, чем меньше конкретной пропаганды нового, передового, чем меньше внимания к передовому простому советскому человеку, тем слабее политическое воздействие киножурнала, тем глуше политический резонанс картины.

Патриотическая тема, как главная тема праздничных фильмов, может полноценно зазвучать только на заразительной силе примера рядовых людей.

Еще ближе, еще конкретнее, вплотную подойти к показу патриотического трудового подвига рядового человека, созидателя, открывателя новых горизонтов нашего общества — такова основная задача.

Торжество советского демократизма, пафос созидания и патриотизма пронизывают лучшие праздничные киножурналы периферийных студий. Праздничные демонстрации, являясь творческим отчетом и смотром сил советского народа, требуют от кинохроники умения так запечатлеть их, чтобы киножурнал стал живым памятником побед Сталинской эпохи строительства коммунизма в нашей стране.

Лучшие киножурналы о 33-й годовщине Октябрьской революции и стали такими документами огромной пропагандистской силы.

В. Дружнин

В ОБЩЕМ СТРОЮ КИНОИСКУССТВА

Долгое время в кругах работников советской мультипликации и среди критиков, изредка интересовавшихся проблемами рисованного фильма, обсуждался странный вопрос: может ли мультипликация называться «большим» искусством?

Один из видных представителей этого рода киноискусства режиссер И. Вано свою статью «Искусство мультипликации» («Искусство кино» № 6, 1947 г.) закончил категорическим утверждением: «Мультипликация — большое искусство малых форм». Критик В. Балашов посвятил свою статью («Искусство кино» № 5, 1948 г.) опровержению этого тезиса, заменив его формулой — «на путях к большому искусству», выраженной в заголовке статьи.

Жизнь между тем шла вперед и проверяла работу мастеров рисованного фильма. Герои, созданные руками художников и ожившие на экране, по-настоящему волновали зрителей. Эти герои вызывали симпатии и антипатии, будили мысль, а некоторые становились даже образцами для подражания — особенно у детей, к которым обращена бóльшая часть продукции киностудии «Союзмультфильм». На международных кинофестивалях в Марианских Лазнях (1949 г.) и Карловых Варах (1950 г.) советские мультипликационные фильмы завоевали признание, а три из них—«Серая шейка», «Цветик-семицветик», «Кукушка и скворец» — были удостоены почетных дипломов.

Созданные талантливыми художниками, наши рисованные фильмы могут быть по праву приравнены к лучшим произведениям советской графики и карикатуры, в принадлежности которых к «большому», а правильнее сказать, к истинному искусству уже давно никто не сомневается. Сама постановка вопроса о том, что мультипликация якобы еще только «на пути к искусству», является схоластической и совершенно незаслуженно отводит ей место на задворках кинематографии, в то время как в действительности советские мультипликаторы находятся в общем строю боевого, действенного советского киноискусства.

О достижениях и недостатках нашей мультипликации следует говорить без всяких скидок и без высокомерного похлопывания по плечу, как это делал В. Балашов в упоминавшейся нами статье. Высокохудожественные и глубокие по мысли произведения советских мультипликаторов вполне заслуживают серьезного разбора.

***

Как заставить зрителей поверить в реальность нарисованного персонажа и возбудить по отношению к нему те или иные чувства?

Как вдохнуть жизнь в рисованного героя, чтобы он двигался и разговаривал, смеялся и плакал с максимальной убедительностью?

Как добиться правдоподобия в рисованном фильме, условность которого как бы задана самим видом искусства?

Ответы на эти вопросы, определяющие творческую практику и принципы работы мастеров мультипликации, были найдены не сразу. Овладев реалистическими методами «оживления» персонажей, не желая удовлетворяться голым художническим трюком, советские мультипликаторы настойчиво и упорно искали ту среду, где можно было поселить многочисленную семью рисованных героев.

Наиболее убедительной средой оказались сказка и басня. Если посмотреть продукцию советской мультипликации последних лет, то можно увидеть, что при всем многообразии творческих приемов эти фильмы принадлежат к жанру реалистической сказки или басни. Здесь нет и в помине абстракции Микки-Маусов и зайчиков Боггсов, которыми пробавляются диснеевские штамповщики. Наша мультипликация в литературном плане следует традициям богатейшего фольклора народов СССР и лучших произведений классической литературы — сказок Пушкина и басен Крылова, а в плане изобразительном — традициям русской реалистической живописи и графики.

Подобное жанровое тяготение мультипликационных фильмов нисколько не сужает творческих и тематических возможностей. Наоборот, как сказки и басни, мультипликационные фильмы могут быть веселыми и грустными, повествующими о далекой старине и о наших днях, обращенными к детям и в адрес взрослых, посвященными темам бытовым и политическим.

Анализ картин 1950 года убеждает в том, что советская мультипликация находится на верном пути. Наряду с общим повышением качества рисованных картин, значительно улучшилась и их драматургия. Это тем более отрадно, что основная масса сценариев фильмов истекшего года является оригинальными произведениями советских драматургов.

В основу современных сказок — Г. Березко «Крепыш», В. Сутеева «Когда зажигаются елки», Ю. Олеши «Девочка в цирке», К. Минца «Кто первый?», Б. Ласкина «Дедушка и внучек» — положен различный материал и различные проблемы.

Картина «Крепыш» (режиссеры Л. Амальрик и В. Полковников, художник-постановщик А. Трусов) рассказывает «лирическую историю» о маленькой собачке, в зимнюю суровую пору оставшейся в лесу и спасенной от стужи заячьей семьей. Подружившись с зайчихой и ее потомством, Крепыш не раз выручает своих приятелей из беды. Несложный сюжет изобилует множеством по-своему драматических моментов и раскрывает в доступной для самых маленьких зрителей благородную и важную идею: «Дружба проверяется в испытаниях; только тот может считаться настоящим другом, кто ничего не жалеет для спасения своего товарища».

Жаль, что авторы фильма, детально и глубоко разработав образ главного героя, не сумели достаточно рельефно обрисовать характер единственного человеческого персонажа, появляющегося в фильме: лесник, хозяин Крепыша, дан как некий абстрактный образ доброго человека, без каких-либо индивидуальных качеств.

Значительно лучше решены человеческие персонажи в фильме «Когда зажигаются елки» (режиссер М. Пащенко, художники-постановщики Е. Мигунов и В. Дегтярев). Дей-

ствие этого фильма происходит в новогодний вечер. Люся и Ваня Ивановы собираются выступить у елки со специально подготовленным номером. В разговоре по телефону дед Мороз обещает детям привезти подарки: Люсе — зайчика с шоколадкой, а Ване — плюшевого Мишку. Случается так, что дед Мороз по дороге теряет эти подарки, а Ваня, струсив в последнюю минуту, отказывается выступать. Но в конце концов и дети, и дед Мороз выполняют свои обещания: Ваня превозмогает боязнь и при поддержке детей исполняет новую песню, а деду Морозу Снегурочка привозит потерянные подарки...

«Давши слово — держись!» — так можно охарактеризовать главную идею этого фильма, насыщенного остроумными находками. Одушевление пропавших игрушек, помощь лесных зверей Снегурочке, веселые шутки Снеговика делают фильм веселым и интересным. Каждый из действующих лиц фильма наделен своим характером, удачны образы детей. Смелая, решительная Люся и боязливый Ваня живут в сказочном мире этой забавной новогодней истории как персонажи реалистические и правдивые.

Попытка создать различные детские характеры есть и в картине «Девочка в цирке» (режиссеры В. и З. Брумберг, художник-постановщик Н. Строганова). Здесь авторы разрабатывают школьную тему — одну из труднейших и самых ответственных не только в рисованном кино. Персонифицируя в образах «двоечницы» и «отличницы» противоположные характеры двух школьниц, мультипликаторы задались целью доказать, что любой, даже самый плохой ученик, усердно относясь к занятиям и опираясь на помощь своих товарищей, может добиться отличной успеваемости. Однако эта важная и большая идея решается в фильме излишне дидактично, без насыщения сюжета деталями школьной жизни. Основной эпизод картины, как это показывает само название, происходит в цирке, где фокусник доказывает детям, что «двоечница» не знает элементарных правил грамматики. Эффектных трюков в картине много, но они зачастую имеют самодовлеющее значение и никак не связаны с идеей сказки. Фокусы, полет Каран д'Аша на воздушных шарах под купол цирка, демонстрация других цирковых номеров не служат раскрытию темы.

Это тем более обидно, что режиссеры В. и З. Брумберг совсем недавно поставили фильм «Федя Зайцев», который явился одним из лучших произведений советской мультипликации на современную тему. В картине «Федя Зайцев» (авторы сценария М. Вольпин и Н. Эрдман) мультипликационные приемы помогали раскрытию идейного замысла: нарисованный на стене человечек оживал и отправлялся к Феде Зайцеву потому, что его возмутила нечестность мальчика; из-за этого же игрушки покидают Федю. Поэтому так сильно было воспитательное действие этого остроумного и оригинального фильма.

Не повезло в новых мультипликационных фильмах спортивной теме. Две спортивные картины «Кто первый?» (режиссеры Б. Дежкин и Г. Филиппов, художник-постановщик К. Зотов) и «Дедушка и внучек» (режиссер А. Иванов, художник-постановщик Е. Мигунов) слабы драматургически, а главное — им свойственно увлечение формальным трюком.

В первом из этих фильмов дается картина велосипедных состязаний зверей, высмеивается зазнайство в спортивной среде. Но сделано это без остроты, а недостатки зайца, который в процессе состязаний вздумал искупаться в озере, настолько нелепы и нежизненны, что не вызывают у зрителя никаких реальных ассоциаций. Тема здесь не была продумана ни сценаристом, ни режиссером. Их просто увлекла возможность использования остроумной находки А. Сазонова («Тихая поляна»): продемонстрировать реальный и всем знакомый голос Синявского на фоне звериного спортивного состязания. Но в фильме «Кто первый?» этот прием остался формалистическим, не имеющим для решения темы реального смысла.

В картине «Дедушка и внучек» совершенно не разработаны характеры персонажей. Сюжет почти целиком построен на демонстрации внешне забавных сценок поведения зверей на катке. История медвежонка, которого его друзья выманили из берлоги на каток и который стал чемпионом фигурного катания, наивно иллюстрирует очень простую мысль: «кататься на коньках полезно и интересно»...

Мы отнюдь не против того, чтобы мультипликационные фильмы строились занимательно, на забавных трюках. Еще А. М. Горький писал, что с ребенком нужно говорить «забавно». Но он же указывал, что этот «забавный» разговор должен итти об очень серьезных вещах, ибо занимательность ради занимательности — явно сродни формуле «искусство для искусства», сродни формализму.

Лучшие мультипликационные фильмы на современную тему («Крепыш», «Федя Зайцев», «Когда зажигаются елки», «Девочка в цирке») показывают, что серьезность идейного замысла не мешает, а помогает строить сюжет интересно и занимательно. И традиции именно этих картин следует развивать и обогащать в практике советской мультипликации.

***

Большое место в продукции киностудии «Союзмультфильм» занимают экранизации народных сказок. При этом характерно, что авторы таких фильмов используют в своей работе образцы фольклора разных народов. Таковы картины: «Волшебный клад» (автор сценария и режиссер Д. Бабиченко, художник-постановщик Г. Козлов) — по бурят-монгольской

«Когда зажигаются елки»

сказке; «Гуси-лебеди» (режиссер И. Вано, художник-постановщик Л. Мильчин) — по русской сказке; «Олень и волк» (автор сценария А. Якобсон, режиссер Д. Бабиченко, художник-постановщик К. Зотов) — по эстонской сказке; «Желтый аист» (авторы сценария Б. Бродский и М. Папава, режиссер Л. Атаманов, художники-постановщики А. Трусов и А. Винокуров) — по китайской народной сказке.

Картины этого раздела характеризуются бережным и внимательным отношением художников к национальному колориту воссоздаваемых на экране образцов народного творчества. Драматизация сюжетов делается здесь осторожно, с максимальным сохранением текстов первоисточника; сказочные персонажи наделены остро очерченными, запоминающимися характерами.

Герой сказки «Волшебный клад» молодой пастух Баир вступает в борьбу с жадным купцом Галсаном. Перипетии этой борьбы позволяют выявить смелость, бескорыстие и любовь Баира к народу. Зритель искренне волнуется за судьбу героя, радуется его победе. Уже первые планы фильма вводят в атмосферу, где будет происходить действие: степи, большие стада... Баир выручает из беды жар-птицу и в награду получает волшебный клад, благодаря которому он может помогать бедным людям. Природа, типаж поданы на экране правдиво и убедительно, фильм воспринимается как поэтический рассказ о народном богатыре,

«Сказка о рыбаке и рыбке»

борце за счастье людей. Если поставить рядом вторую работу Д. Бабиченко — экранизацию эстонской сказки «Олень и волк», то становится очевидным, что Д. Бабиченко обладает завидным умением передавать национальный дух экранизируемых им произведений. В различии изобразительного решения этих двух картин сказывается стремление режиссера избежать дурной стилизации.

Умение передать национальную форму произведения, правдивое изображение зверей и человеческих персонажей — все это свидетельствует о росте реалистического мастерства интересного художника советской мультипликации Д. Бабиченко.

Любовный подход к национальной основе литературного материала чувствуется и в работе режиссера Л. Атаманова, который своей картиной «Желтый аист» открывает для юного зрителя богатейшую сокровищницу народного искусства Китая. Мудрая сказка о желтом аисте, не пожелавшем развлекать богачей, наполнена большим содержанием. Сценаристы и режиссер нашли здесь такие возможности для характеристики персонажей, что последние не выглядят схематичными. Бродячий музыкант Ми, мандарин, хозяин чайной, сам аист и даже стражники — каждый из них имеет свою изобразительную и драматургическую характеристику. Графическая характеристика мест действия и образов персонажей основана на внимательном изучении китайского изобразительного искусства.

Успешное осуществление экранизации некоторых лучших сказок различных народов позволяет предъявить к советским мультипликаторам требование расширить тематику этого раздела, больше знакомить советского зрителя с фольклором народов СССР и стран народной демократии.

Большие достижения в деле реалистического одушевления человеческих персонажей, внимание к идейности и общественной значимости картин, рост профессионального мастерства советских мультипликаторов особенно ярко сказались в трехчастном фильме режиссера М. Цехановского «Сказка о рыбаке и рыбке» (художники-постановщики П. Репкин и Д. Березовский по эскизам В. Мавриной).

Экранизация произведения классической литературы всегда является делом трудным и ответственным. Особые сложности возникают тогда, когда это произведение знакомо зрителю с детства, когда миллионы людей знают его наизусть, имеют собственные представления о внешнем облике и характере героев. Созданная гениальным поэтом «Сказка о рыбаке и рыбке» уходит корнями своими в глубины русского народно-

«Сказка о рыбаке и рыбке»

го творчества, поэтому так и популярна она в народе, поэтому образы, отдельные строки и афоризмы из этой сказки в таком большом количестве и бытуют, как подлинно народные пословицы и поговорки.

Зритель не простил бы авторам экранизации фальшь в изобразительной трактовке эпизодов сказки, малейшее искажение пушкинского текста.

Фильм М. Цехановского заставляет проникнуться уважением к художникам, которые сумели так полнокровно и глубоко воплотить замечательное пушкинское творение в новом виде искусства, сумели заставить жить эту сказку второй жизнью.

Это чувство приходит не сразу. Когда после портрета Пушкина на экране появляется кот, идущий вокруг зеленого дуба, а голос за кадром произносит: «У лукоморья дуб зеленый» — возникает мысль о какой-то ошибке: ведь это строки из «Руслана и Людмилы». Но потом, сменяя на экране друг друга, проходят образы из разных пушкинских сказок и становится очевидным, что такой запев здесь вполне оправдан: мы знакомимся с одним из произведений великой сказочной сокровищницы гениального русского поэта! И свидание со сказкой становится радостным.

Мы узнаем старика с неводом, узнаем золотую рыбку. Но со многим знакомимся заново. Так, художники показывают на экране сказоч-

ную феерию подводного царства золотой рыбки, домысливают зрительные мотивировки сумасбродных мечтаний старухи, воссоздают на экране царский дворец, описанный Пушкиным в нескольких словах.

Сказка живет на экране, и, что очень важно, в ней действуют живые люди!

Пожалуй, впервые мы встречаемся в мультипликации с так реалистично сделанными рисованными персонажами. Если раньше рисованный персонаж только двигался и разговаривал, то в этом фильме он стал дышать и думать — так одушевлены и наполнены большим содержанием каждый рисунок, каждая фаза движения персонажей.

Образ старика—превосходный пример творческого проникновения мультипликатора в литературный замысел автора. Честность, бескорыстность, прямота старика выявлены в фильме с предельной ясностью. Мы видим не только его поступки, но можем читать на лице и мысли, которые вызывают у старика требования жадной старухи.

С такой же тщательностью обрисована в сказке старуха. Правда, в трактовке этого образа мультипликаторы частично утеряли ироническую пушкинскую интонацию: взбалмошность и ненасытность старухи порой даны всерьез. Это временами создает почти трагическую ситуацию, не соответствующую пушкинскому замыслу образа.

Успешное воссоздание на экране сложных человеческих характеров является следствием удачного решения важной проблемы, стоящей перед советскими мультипликаторами,— проблемы использования живого актера. В упоминавшейся выше статье «На путях к большому искусству» В. Балашов упрекал мастеров мультипликации в том, что они якобы грешат «копированием живых актеров». Тем самым критик звал их к отказу от привлечения актера при разработке характера того или иного персонажа. Между тем в «Сказке о рыбаке и рыбке» человеческие персонажи потому-то так удачно и получились, что создавались при непосредственном творческом контакте художника и актера. И нет, на наш взгляд, ни-

«Волшебный клад»

какой беды в том, что даже внешне старик из фильма М. Цехановского похож на Б. Чиркова, принимавшего участие в работе над образом старика. Разумно ли упрекать советского художника-графика в том, что для создания наиболее реалистического рисунка он использует натуру? Как вообще можно ставить в вину мультипликаторам «похожесть» персонажей на живых людей, птиц, животных?

Не в деформации человеческих персонажей, не в антиреалистическом выдумывании каких-то несуществующих птиц и животных заключаются жанровые особенности мультипликации. И хотя известная условность мультипликации предопределена (впрочем, как и во всяком искусстве), это не должно вести к нагромождению одной небылицы на другую, ибо так можно скатиться к абсолютной ирреальности происходящего на экране, то есть к тому, что перестанет называться искусством.

***

Перед сложным и своеобразным искусством советской мультипликации стоят большие, ответственные задачи: за последние годы мультипликация стала почти единственным видом киноискусства, выпускающим новые фильмы для многомиллионного детского зрителя. Добившись коренного поворота в сторону современной тематики, мультипликаторы должны бороться за улучшение качества фильмов, за расширение круга проблем, затрагиваемых в рисованных картинах, за повышение их идейного уровня.

Эти задачи не могут быть успешно решены без пристального внимания советской общественности к вопросам мультипликации. Между тем искусственно создалось такое положение, что мультфильмы как бы «секретны»: их мало видят, о них мало говорят, мало пишут. Выпускаемые время от времени сборники мультипликационных фильмов не имеют широкой рекламы, большого экрана, и не получают оценки прессы. Характерно, что даже при подведении итогов работы советской кинематографии за 30 лет о большой и плодотворной работе мультипликаторов не было сказано ни одного слова ни в одном из юбилейных изданий и сборников.

Лишенные широкого обсуждения своих работ, мультипликаторы вынуждены замыкаться в узком профессиональном кругу, вариться в собственном соку. Это, конечно, тормозит их развитие, позволяет им примиряться, например, с тем, что до сих пор у нас нет мультипликаций на злободневные сюжеты из международной жизни, что предана забвению замечательная традиция создания сатирических мультфильмов на внутренние темы. Острое оружие ожившего шаржа, карикатуры, памфлета мультипликаторы не используют совершенно.

Между тем картины подобного жанра позволили бы остро и оперативно откликаться на важнейшие события. Басни С. Михалкова «Бешеный пес», «Орех» с успехом могли бы быть использованы для создания сатирических мультипликационных фильмов. Можно было бы создать острый памфлет на сюжет известной «переписки» Трумэна с музыкальным критиком. Ждут своего сатирического воплощения бранные «подвиги» генерала Макартура, деятельность Эйзенхауэра по сколачиванию армии новоявленных крестоносцев и т. д.

Советская мультипликация заслуживает серьезного внимания и творческой помощи со стороны широкой общественности. Это — большое искусство высокого мастерства и широких, еще не раскрытых до конца возможностей.

КНИГИ О КИНО

Ю. Арбат

КНИГА О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ М. Э. ЧИАУРЕЛИ

Михаил Чиаурели является одним из самых выдающихся представителей советского киноискусства. С его именем связаны не только отдельные фильмы, пользующиеся признанием и любовью в СССР и за рубежом, но и определенные этапы в развитии искусства кино. Художник-мыслитель, постоянно старающийся находить наиболее сильные, впечатляющие и убедительные средства для утверждения самых гуманистических и демократических идей — идей Ленина и Сталина, М. Э. Чиаурели на протяжении всей своей творческой деятельности был новатором, смело прокладывающим пути для дальнейшего движения искусства победившего социализма.

Ставя фильм «Клятва», Чиаурели, не считаясь с установившимися традициями и канонами, дерзнул на то, чтобы в одной картине дать широкий показ решающих событий в жизни двух поколений советских людей, к тому же не только в масштабах одной страны, но и во взаимоотношениях ряда стран, в столкновении двух миров — капиталистического и социалистического. В художественную ткань «Клятвы» вошла и хроника, что придало фильму особую достоверность. И именно после «Клятвы» в советской кинематографии окончательно утвердился новый жанр — художественно-документальный, в плане которого и другие мастера кино сумели создать ряд значительных произведений из эпохи Великой Отечественной войны.

Еще большее значение для развития советской и мировой прогрессивной кинематографии имел фильм «Падение Берлина», где строгая документальность исторического материала огромного значения сочеталась с углубленной проработкой типических характеров. Картина проложила новые пути в искусстве, и это закономерно, так как Чиаурели всегда поставил перед собой и перед творческим коллективом, которым он руководил, большие проблемы: его интересовало основное, главное, определяющее в жизни советского народа — судьбы страны, войны, мира. Именно поэтому центральное место в проблематике его фильмов занимают такие темы, как тема народа и вождя, тема народного счастья и борьбы за это счастье, тема дружбы народов, тема борьбы за мир во всем мире.

Белинский в свое время писал:

«Действительность — вот пароль и лозунг нашего века, действительность во всем — и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни. Могучий и мужественный век, он не терпит ничего ложного, поддельного, слабого, расплывающегося, но любит одно мощное, крепкое, существенное».

О прошедшем веке это можно было сказать еще очень условно и, пожалуй, только в предвидении того, что нашло свое полное выражение лишь в последующем, нашем веке, веке революционных бурь, веке торжества искусства социалистического реализма. Но эти слова великого критика особенно хочется привести, когда касаешься вопроса о творчестве М. Э. Чиаурели. В своих картинах Чиаурели стремится быть выразителем передовых идей века. Его режиссерский почерк мужественен и правдив. Автору «Последнего маскарада», «Великого зарева», «Клятвы» и «Падения Берлина» чужда расплывчатость в изображении событий, он берет проблемы самые существенные, показывает движение мощных сил. Наша советская действительность является источником его вдохновения, но, как художник-марксист, он умеет разбираться и в прошлом, обладая драгоценным даром приблизить прежние времена к современности. Именно поэтому так волновали зрителей его «Арсен» и «Георгий Саакадзе».

Огромный интерес представляют сценарии фильмов Чиаурели. В последние годы утвердилось его творческое содружество с писателем П. Павленко. Совместно ими были созданы сценарии «Клятва» и «Падение Берлина». Но и до этого, с кем бы из сценаристов ни приходилось работать Чиаурели, он всегда оказывал большое влияние на процесс создания сценария.

Своеобразные черты имеет и изобразительная сторона фильмов Чиаурели. Талантливый живописец и скульптор, работавший в дни молодости в этих областях искусства как профессионал, Чиаурели привнес в свои фильмы вкус художника, талант изобразительной композиции, изобразительной характеристики.

Говоря о Чиаурели, нельзя не подчеркнуть и большой его общественной деятельности как депутата Верховного Совета СССР, участника многих делегаций на конгрессах и конференциях, посвященных борьбе за мир во всем мире.

Значение М. Э. Чиаурели для развития советского киноискусства, особенность его творческого почерка, широкий резонанс его произведений во всем мире — все это делает естественным тот большой интерес, который вызывает только что вышедшая книга И. Маневича «Народный артист СССР Михаил Чиаурели»[1]. Автор книги собрал обширный материал о мастере и показал путь художника-кинематографиста не как цепь отдельных поставленных им фильмов, а как единый процесс роста — процесс, тесно и органично связанный со всем развитием советского искусства и советской страны.

Утверждение И. Маневичем этого принципа, казалось бы бесспорного и очевидного, нам кажется очень важным, ибо находятся еще такие люди, которые в погоне за «оригинальной» концепцией объясняют развитие нашего искусства в тот или иной период то рождением звука в кинематографии, то появлением того или иного близкого их сердцу жанра, то есть в силу причин либо технических, либо формальных.

Маневич так формулирует причины успехов советского киноискусства:

«Повседневная забота партии о путях развития советской культуры, внимание к насущным вопросам искусства определили пути развития советского киноискусства; оно продолжило традиции русской классической драматургии и литературы, развивалось и развивается в тесном родстве со всем советским искусством» (стр. 139).

«Основным при раскрытии современной советской темы, следователь-

[1] И. Маневич. Народный артист СССР Михаил Чиаурели, Госкиноиздат, 1950 г.

но, основным содержанием наших фильмов является показ на конкретных примерах положительного опыта нашей партии и всего советского народа — строителя коммунизма, показ положительного образа нашего современника, передового советского человека — героя нашего времени.

Отмирание старого конфликта в кинодраматургии и замена его новыми драматическими конфликтами уготовлена самим фактом развития советского общества» (стр. 111).

Неразрывной связью советского киноискусства с мыслями и стремлениями советского народа объясняет автор книги и успех наших фильмов, вышедших в дни Отечественной войны.

Утверждение автора книги о связи творчества Чиаурели с русской классической литературой и с грузинским народным искусством, грузинской прогрессивной литературой не носит абстрактного характера и не является случайным или ни к чему не обязывающим. Это — хорошо обоснованное положение, логически вытекающее из всей позиции автора, из его взглядов на творчество Чиаурели. Конкретизируя это свое положение, И. Маневич высказывает интересную мысль о том, что в своих сатирических приемах Чиаурели шел от Салтыкова-Щедрина. Сравнивая щедринские приемы разоблачения буржуазной лжедемократии третьей республики во Франции — «республики без республиканцев», автор книги на большом и умело подобранном материале проводит убедительные параллели с тем, как Чиаурели показывает грузинских меньшевиков в «Последнем маскараде».

И. Маневич обстоятельно анализирует, как М. Чиаурели средствами художника раскрывает «тот преступный маскарад, который устроили меньшевики в Грузии». Рассказав о внешней трансформации одного из персонажей фильма — Ростома (солдатская шинель и папаха; пиджак и мягкая шляпа; фрак и блестящий цилиндр) автор монографии акцентирует внимание читателей на эпизоде раболепия перед иностранными империалистами грузинских меньшевиков, на продажности этих, по меткому выражению товарища Сталина, «социал-духанщиков».

Образ Ростома, как пишет И. Маневич, «перекликается с образом щедринского либерала «применительно к подлости».

Это очень удачное сравнение.

Читаем у Салтыкова-Щедрина об этом либерале:

«Идеалов и в помине уж не было — одна мразь осталась,— а либерал все-таки не унывал. «Что ж такое, что я свои идеалы по уши в подлости завязил? Зато я сам, яко столп, невредим стою!»

Не менее интересно утверждение автора книги (также вполне доказательное) о близости творческих позиций М. Чиаурели к воинствующим литературным принципам Владимира Маяковского, о влиянии Маяковского на Чиаурели.

На примере сравнительно ранних фильмов — «Последнего маскарада», «Арсена» и других, автор книги отмечает органическую связь творчества Чиаурели с грузинским народным искусством и грузинской литературой. Чиаурели действительно свойственна глубокая любовь к национальной форме, но он всегда ищет и показывает в ней глубокое социалистическое содержание.

Чиаурели—подлинный певец дружбы народов. Эта большая тема звучит и в «Последнем маскараде», и в «Арсене», и в «Великом зареве», и в «Георгии Саакадзе». Особенно отчетливо и полно это выразилось в «Клятве» и «Падении Берлина».

В своей книге И. Маневич стремится определить и раскрыть в творчестве Чиаурели главное — его народность, высокую идейность, тему всей творческой биографии мастера — тему вождя и народа, борьбы за счастье народа, дружбы народов.

Правда, иногда И. Маневич, характеризуя режиссера, подмечает особенности, которые хотя и свойственны Чиаурели, но в равной степени присущи и многим другим советским кинорежиссерам. Так, на стр. 141 автор монографии пишет:

«Режиссерскую манеру Чиаурели характеризует подчинение каждого приема идейному замыслу сценария».

Здесь автор книги мог бы, не отнимая у других советских кинорежиссеров бесспорно им принадлежащего качества, найти для характеристики особенностей творчества Чиаурели более точную и конкретную формулировку, тем более, что именно об особенностях Чиаурели и написана книга.

Наиболее удались автору главы о «Клятве» и «Падении Берлина», а также заключительная глава, в которой дано обобщение всего творческого пути мастера.

В первой из этих глав автор развивает положение о том, что «предшествующий «Клятве» творческий путь Чиаурели, в частности его фильмы «Последний маскарад» и «Великое зарево», является своеобразным прологом к «Клятве» (стр. 106).

На конкретном примере создания сценария «Клятвы» автор книги касается вопроса о традициях русской классической литературы и в то же время подчеркивает новаторские черты драматургии «Клятвы», зависимость появления новых драматических конфликтов в советском искусстве от развития советского общества. «Советское киноискусство, — замечает И. Маневич,—успешно находит новый путь, принципиально отличный от пути буржуазного искусства. Это прекрасно поняли Чиаурели и Павленко, и на этой основе создали драматургию «Клятвы» (стр. 111).

Рассказав об истории возникновения у Чиаурели идеи этого фильма, автор книги убедительными примерами иллюстрирует свой тезис о том, что основной конфликт в сценарии «Клятва» — это борьба старого с новым:

«Посмотрите на это новое в начале «Клятвы»: первый трактор — слабенький, чихающий; разговоры о будущем в рабочей семье, сомнения, надежды, споры... И надо всем — ясная, простая, устремленная вперед клятва Сталина. И постепенно, сквозь препятствия и борьбу, завоевание новым того, что было предначертано.

«Клятва» вся устремлена вперед В ней победа нового показана не как результат запутанного, хитроумно сплетенного фабульного кружева, а как художественно обобщенное отражение действительного, жизненного процесса, выраженное главным образом через характеры героев фильма» (стр. 114).

В книге подчеркивается и ряд других особенностей фильма — сочетание правдивости документа и символики художественных образов, выражение огромных обобщений через конкретные факты, глубокое раскрытие темы советской демократии, превращение в художественный принцип метода съемок в обстановке, близкой к действительности или даже именно на местах событий и т. д.

Все это делает главу о «Клятве» особенно нужной и интересной.

Интересно и обстоятельно проанализирована в книге и двухсерийная эпопея «Падение Берлина», причем автора книги особенно волнуют методы, которые применил М. Чиаурели в реализации идей, положенных в основу фильма. Читатель видит закономерность успеха М. Чиаурели, подготовленного всем творческим развитием принципиального и талантливого мастера.

Несмотря на бесспорные достоинства книги Маневича, она не свободна и от некоторых недостатков. Прежде всего, не всегда достаточно полно показана взаимосвязь крупнейших произведений советского киноискусства и творчества Чиаурели. Фильмы других режиссеров, как правило, лишь упоминаются параллельно, в информационном порядке. Очень бегло говорит автор и о том, что́ именно уже на первом этапе своего творчества Чиаурели внес в грузинскую кинематографию. Если влияние Чиаурели на творчество других советских киномастеров мало заинтересовало автора, то совсем ничего нет в книге о том большом влиянии, которое оказали фильмы Чиаурели на растущую кинематографию стран народной демократии.

Книга неравноценна в своих частях. Интересно показав путь Чиау-

рели в кино, его деятельность в театре и изобразительном искусстве, И. Маневич переходит к оценке первых фильмов, поставленных Чиаурели. Разбор работы режиссера над фильмами, поставленными до «Клятвы», дается в главах, имеющих характер рецензий. Только некоторые проблемы, как например проблема дружбы народов, интернационализма, прослеживаются автором книги в их непрерывном, последовательном развитии.

И. Маневич рассматривает готовые, завершенные фильмы, но не вводит читателя в лабораторию творчества, и не рассказывает о том, как Чиаурели создавал свои крупнейшие произведения. Между тем было бы очень ценно привести хотя бы несколько примеров того, как Чиаурели заменял тот или иной эпизод, как добавлял новые сцены и убирал лишние детали. Это позволило бы увидеть, к чему особенно стремится художник, что считает важнейшим, при помощи каких средств добивается правильного и полного выражения своих идей.

Странное впечатление оставляет манера автора книги говорить о недостатках, свойственных раннему периоду творчества Чиаурели. Казалось бы, вопрос ясен и прост: Чиаурели настолько крупный и своеобразный мастер, что представляет немалый интерес даже и то, какими недостатками он грешил и как избавлялся от этих недостатков. Недостатки эти — не решающие, а частные, порой являющиеся лишь результатом поисков нового, впервые вносимого в кино самим режиссером. Освобождение от частных недостатков, влияний или увлечений — это процесс идейного, творческого роста художника, процесс возмужания и укрепления таланта. Почему же в таком случае не говорить о недостатках при разборе конкретных картин, то есть там, где эти недостатки проявились?

И. Маневич почему-то этого не делает. Разбирая, допустим, «Сабо», он пишет лишь о достоинствах фильма. Переходя же к разбору следующей картины, «Хабарда», он задним числом обнаруживает недостатки в «Сабо». В свою очередь о недостатках «Хабарды» читатель может узнать главным образом, лишь читая следующую главу о «Последнем маскараде» или даже главу о «Великом зареве».

Такая манера при разговоре о некоторых недостатках в ранних работах крупного мастера невольно и незаметно для автора книги приводит к путанице и противоречиям. Приведем несколько примеров.

Анализируя фильм «Последний маскарад», И. Маневич пишет о его «фрагментарности», то есть раздробленности, клочковатости, но тут же категорически заявляет, что это — фрагментарность только «внешняя» и что драматургия фильма «внутренне подчинена единому замыслу» (стр. 41), что «мы отчетливо ощущаем... единое действие», что Чиаурели в «Последнем маскараде» стремится «создать крепкую драматургию». В другом месте эта фрагментарность как недостаток уже признается более определенно, но... тут же оправдывается «обилием материала».

В главе об «Арсене» мы читаем:

«Чиаурели преодолел ту фрагментарность, которая была еще характерна для «Последнего маскарада» (стр. 61). А в главе о «Великом зареве» композиция «Последнего маскарада» определяется уже всего лишь как «ряд новелл или глав, объединенных общими темой и героями». «Великое зарево» противопоставлено «Последнему маскараду» как произведение «завершенной драматургической формы» (стр. 76).

Таковы метаморфозы, происходящие с тезисом о «фрагментарности».

Противоречивы формулировки и о том, как Чиаурели преодолевал элементы формализма, замечавшиеся у него в начале режиссерской деятельности. В главе о «Хабарде» И. Маневич говорит, например, о том, что этот фильм «произведение, целиком устремленное вперед. Это новаторский фильм, ориентирующийся на передовые приемы советского искусства... «Хабарда» проникнута духом высокой партийности» (стр. 30). «Чиаурели высмеял в «Хабарде» и «ультрамодные» формалистически-эстетские течения в искусстве» (стр. 34).

А через несколько страниц указывается на то, что «неудачно трактованы... положительные герои», что они «схематичные, лишенные индивидуальных свойств». Говорится об «излишней усложненности построения фильма», о том, что замысел построен «на материале, доступном пониманию узкого круга людей», что делало фильм «мало понятным широкой аудитории».

В следующей главе, говоря о «Последнем маскараде», автор книги прямо утверждает, что Чиаурели «стремится... изжить в своей работе отдельные элементы формализма, еще имевшиеся в «Хабарде», что, критикуя «Последний маскарад», «формалисты звали Чиаурели на путь, давно им оставленный» (стр. 53).

Было бы гораздо правильнее дать картине «Хабарда» объективную оценку с позиции марксистско-ленинской эстетики и ясно показать место «Хабарды» в развитии всего творчества Чиаурели. Тогда бы не пришлось автору мимоходом и «контрабандой» в последующих главах опровергать свои собственные первоначальные утверждения. При такой манере «критики» читателю при всем желании невозможно установить, что же в конце концов автор думает о «Хабарде»: было ли это «произведение, целиком устремленное вперед», проникнутое «духом высокой партийности», выемеивались ли в нем «формалистически-эстетские течения» или же, наоборот, этому произведению свойственны «элементы формализма», а Чиаурели до работы над этим фильмом стоял на пути, который затем оставил?

В заключительной части главы о «Великом зареве» И. Маневич пишет:

«Если в ранних работах Чиаурели не может найти органического слияния реалистического и сатирического планов, и его фильмы страдают некоторым стилевым разнобоем, излишней отвлеченностью, некоторым схематизмом, приводящим к обеднению образа, то в «Великом зареве» его творческий метод, обогащенный народным эпосом, простотой и жизненной силой «Арсена», приобретает новые свойства» (стр. 92).

С удивлением читаем мы это,— ведь почти пятьюдесятью страницами ранее, говоря о тех временах, когда творческий метод Чиаурели еще не был обогащен достоинствами «Арсена» и «Великого зарева», автор монографии утверждал:

«Сочетание сатиры и героики, разоблачения и пафоса утверждения в фильме гармонично и естественно» (стр. 45). Речь шла о «Последнем маскараде».

Чему же верить? Было раньше у Чиаурели гармоническое и органическое слияние сатирического и реалистического или нет?

Есть в книге и другие недостатки которых могло и не быть, если бы автор и редактор книги Б. Кравченко отнеслись к своей работе внимательнее и строже. Например, встречаются странные формулировки вроде того, что танцы являются в одной из картин М. Чиаурели не чем иным, как «неотъемлемой составной частью»... драматургии (стр. 62), что «в драматургии... много народной мудрости» (стр. 64), что у Арсена «достоинства его характера переходят в недостатки» (стр. 65) и т. д.

Достоинства книги И. Маневича бесспорны. Написанная как исследование, вобравшая в себя обильный и во многом не известный широкому кругу читателей материал, монография и по форме рассчитана на этот широкий круг. Читать книгу интересно и людям, специально интересующимся историей советского кино, и рядовым зрителям. Здесь есть и факты, и обобщения, и обстоятельный рассказ об одном из самых выдающихся мастеров советского кино, об одном из самых любимых народом режиссеров.

ЗА РУБЕЖОМ

А. Синицын

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ДИВЕРСИЯ АМЕРИКАНСКОГО КАПИТАЛА

Голливудская продукция служит империалистическим кругам США не только важнейшим оружием в борьбе против сил демократии и прогресса. Она вместе с тем является и крупнейшим бизнесом: валовой доход американских монополистов от производства и эксплуатации фильмов составляет ежегодно от двух до трех миллиардов долларов. При этом на долю экспорта приходится в среднем около одного миллиарда.

После окончания второй мировой войны банки Уолл-стрита объединили крупнейшие киноконцерны Америки в мощную корпорацию (так называемую МПАА) и, стремясь захватить монополию кинопроката во всем мире, подчинили ей объединенную организацию (так называемую МПЭА) для экспорта фильмов за границу. Во главе МПАА Уолл-стрит поставил самых доверенных своих людей — бывшего председателя торговой палаты Эрика Джонстона и бывшего государственного секретаря Бириса, обладающих огромными связями в правительственных кругах и широко известных как реакционные политические деятели.

Между МПАА и правительством, в частности Государственным департаментом США, установился полный контакт. Навязывая буржуазным правительствам европейских государств пресловутую «помощь» по плану Маршалла, Государственный департамент США всячески добивался, чтобы в порядке этой «помощи» уничтожить национальные кинематографии Европы и обеспечить американским киноэкспортерам монопольное положение на европейском рынке.

Методы, к которым прибегали для осуществления своих целей Государственный департамент и МПАА, были разнообразны. Применяясь к местным условиям, американский капитал действовал в разных странах поразному. Но, как правило, он добивался выделения определенного количества сеансов для обязательной демонстрации голливудских кинокартин. Так, во Франции по известному соглашению ныне покойного социал-предателя Блюма с Бирнсом (бывшим тогда еще государственным секретарем США) две трети экранного времени кинотеатров были отданы в обязательном порядке под голливудскую макулатуру. Но, гарантировав себе 66% всего кинопроката Франции, американские киноэкспортеры пошли в дальнейшее наступление. Созданием контролируемых ими прокатных фирм, подкупами владельцев кинотеатров и мелких прокатчиков они добились того, что производство фильмов во Франции резко сократилось. Фильмы неамериканского происхождения фактически изгнаны из большинства французских кинотеатров.

В Италии Государственный департамент США заставил правительство де Гаспери отдать кино во власть американского капитала. Лучшие итальянские фильмы не могут выйти на экраны своей страны. Даже по официальным данным, американцы в Италии получают не менее 70% общей выручки кинопроката. Фактически же доходы американских капиталистов значительно выше.

В Англии крупнейший кинопредприниматель и «король» мукомольной промышленности Артур Рэнк пытался оказать некоторое сопротивление американской экспансии, однако не выдержал неравной борьбы и вошел в финансовое соглашение с Голливудом. Сейчас американцы ввозят в Англию в три раза больше фильмов, чем выпускают английские студии. При этом американский капитал извлекает прибыли даже из национального английского производства, находящегося в значительной части под американским финансовым и идеологическим контролем.

Правительство лейбористов ежегодно выплачивает американцам десятки миллионов долларов за голливудскую макулатуру, продолжая из-за долларового дефицита держать свой народ на карточной системе снабжения продуктами и предметами первой необходимости.

Такую маленькую страну, как Данию, американцы просто обязали по плану Маршалла ежегодно ввозить 81 голливудский фильм на сумму 23 миллиона гульденов. 70% выручки датского кинопроката уходит в карманы американских капиталистов...

В Греции, управляемой американскими советниками, американцы чувствуют себя, как в своей колонии. Греческие экраны наводнены американскими фильмами, которые составляют 80% всего проката.

В Югославии правящая клика Тито полностью отдала в пользование американцам все кинотеатры, оплачивая каждый голливудский фильм долларами. За это, как сообщил журнал «Фильм Дейли», иуда Тито был «удостоен» похвального отзыва «самого» Джонстона...

Американская киноэкспансия, разумеется, не ограничивается буржуазными странами Европы. Она распространяется и на Индию, Австралию, Аргентину, Бразилию и другие страны. Всюду, куда проникает американский кинокапитал, он стремится подавить национальную кинематографию и занять господствующее положение, чтобы не только одурманить простых людей ядом человеконенавистнической пропаганды, но и выкачать огромное количество валюты.

В тех странах, которые ограничивают вывоз валюты, американцы находят разнообразные способы для обхода валютных ограничений. Так, не имея возможности обратить в доллары все выкачанные из английских ки-

нозрителей деньги, МПАА приобретает на них английские спиртоводочные заводы, продукцию которых сбывают в другие европейские страны. Получая там за английскую водку американские доллары, хозяева Голливуда, таким образом, извлекают двойные прибыли!

МПАА проводит подобные операции в широких размерах. По заявлению Джонстона, он «добился хороших результатов в деле размораживания фондов и превращения их в доллары... В Финляндии мы покупаем материалы для производства граммофонов и производим из них граммофоны, которые продаем за доллары. В одной стране мы организуем добычу материалов, нужных для изготовления цемента, и отправляем их в другую страну, где имеем «замороженные» средства. Там это сырье превращается в цемент, который продается в третью страну в обмен на нефть. Нефть же без труда превращается в доллары...»

Так выясняется новая сторона деятельности американских киномонополистов, которые не только уничтожают национальные кинематографии, не только вывозят в огромном количестве дефицитную валюту из стран, пораженных кризисом, но и активно разрушают экономику разных отраслей промышленности всех буржуазных государств.

Захват иностранных кинорынков составляет важное звено идеологического и экономического наступления американского империализма. И если он добился на первых порах известных успехов, то это произошло потому, что правительства капиталистических государств превратились в прямых приказчиков американского империализма. Выслуживаясь перед своим заокеанским хозяином, они охотно пошли на уничтожение национальной художественной культуры и разрушение национальной экономики, позволили американцам выкачивать из населения огромные средства в дефицитной валюте.

Экспансия Голливуда была организована с огромным размахом. Для достижения цели было использовано все, что возможно: дипломатический нажим, подкуп, устранение непокорных прокатчиков и театровладельцев, бешеная реклама американских картин в рептильной прессе, обескровливание национальных кинематографий путем переманивания в Голливуд самых известных режиссеров и артистов.

И все же американскому кинематографу не удалось достигнуть монопольного положения на мировом кинорынке.

Американская система навязывания голливудских фильмов потерпела полный крах прежде всего в странах народной демократии. Правительства Чехословакии и Польши, Венгрии и Румынии, Болгарии и Албании, а также Германской демократической республики не пожелали уничтожать свое национальное кинематографическое искусство в угоду американцам, предпочитая развивать или создавать заново свое национальное киноискусство, которое честно и правдиво рассказывало бы о действительности. И если американским картинам не находится места в кинотеатрах этих стран, то это объясняется тем, что народы, освободившие себя от гнета капитала, не хотят смотреть фильмы, проповедующие насилие, пропагандирующие атомную войну, клевещущие на демократию.

Победа китайского народа лишила Голливуд его позиций и в великой республике Азии. Развивая национальную кинематографию, мастера китайского искусства ориентируются не на голливудские фальшивки, а на правдивые советские фильмы.

Китайская газета «Дагунбао» с предельной логичностью пишет об этом так:

«И англо-американские фильмы, так же как и советские, воспитывают зрителей. Однако англо-американские фильмы воспитывают зрителей в совсем ином, чем советские, направлении. Советские фильмы, как подлинные друзья, учат нас хорошему, учат быть настоящими людьми; фильмы англо-американского производства — наши недруги, стремящиеся толкнуть нас на дурные, низменные поступки».

Голливуд утрачивает свои позиции и в тех странах, которые находятся под контролем США, и даже... в самой Америке!

«Всемогущий» американский кинокапитал не смог заставить зрителей посещать фильмы, вызывающие у них отвращение!

Известно, какие антиамериканские демонстрации вызвала попытка Голливуда показать в странах Европы фильмы, клевещущие на Советский Союз. После крупного политического скандала, вызванного «Железным занавесом», прокатчики США не решаются больше вывозить в Европу подобные фильмы. Но и те фильмы, в которых Голливуд прикрывается маской мнимой аполитичности, уже больше не обманывают зрителей. Почти во всех странах, где демонстрируются американские фильмы, интерес к ним зрителей катастрофически падает. Сейчас перед американскими киномонополистами стоит вопрос уже не о расширении своего влияния, а о сохранении захваченных позиций как за рубежами Америки, так и в самой стране.

Еще год назад Джонстон сетовал, что сборы кинематографа в Америке снизились даже по сравнению с самым тяжелым, кризисным, 1931 годом. 1950 год дал новое снижение: посещаемость американских кинотеатров упала до 50%. Падение сборов американского проката, начавшееся в 1948 году, непрерывно развивается и притом почти во всех странах.

В Англии, по сообщению газеты «Кинематографи Уикли», доходы от проката снизились в 1949 году по сравнению с 1948 годом на 15—20%.

Во Франции за тот же период времени доходы американского проката упали на 30%.

В 1950 году и в Англии и во Франции доходы от кинопроката продолжали падать.

Аналогичная картина наблюдается и в других странах. Все это говорит о том, что от лживых голливудских фильмов отворачиваются все большие и большие массы зрителей.

Обеспокоенные резким падением интереса к голливудским фильмам, американские прокатчики организовали грандиозную рекламную кампанию в надежде подогреть интерес к своему ядовитому товару. Пропаганда голливудской стряпни проводилась под лозунгом: «Кино сейчас лучше, чем всегда». Всех служащих американских кинотеатров обязали бесконечно повторять эту фразу. Эту фразу стали передавать по радио, печатать крупным шрифтом в газетах, пропагандировать с помощью световой рекламы.

Стремясь вколотить этот «лозунг» в сознание зрителей, прокатные организации израсходовали 10 миллионов долларов. Но рекламная шумиха делу не помогла, ей не поверил даже оболваненный желтой прессой американский обыватель. Что же касается европейских зрителей, то американские прокатчики попытались завлечь их на свои фильмы не заклинанием, а подачками. Так, в Финляндии людям, посещающим американские фильмы, выдавались бесплатно... белые булочки. Едва ли эта форма привлечения зрителей укрепила их «симпатии» к содержанию голливудских картин...

Как ни маскируются американские поджигатели новой войны, им все труднее становится обманывать простых людей. Стремление широких народных масс всего мира к миру, к обузданию поджигателей войны является важнейшей причиной непрерывного снижения посещаемости голливудских фильмов.

Будущее американской кинематографии предрешено. Никакие рецепты Джонстона и других приказчиков Уолл-стрита не остановят катастрофического падения интереса к голливудской стряпне. Отвращение, которое испытывают к этой стряпне народные массы в странах не только Азии и Европы, но и самой Америки, неудержимо растет.

Жестокий кризис, распад, уничтожение — таков неизбежный удел растленной империалистической «культуры», частью которой является и продукция Голливуда.

Д. Маслов

ЮГОСЛАВСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ ВО ВЛАСТИ ФАШИСТСКОЙ КЛИКИ ТИТО

Успехи хозяйственного и культурного строительства в странах народной демократии показывают, что их народы выбрали единственно правильный путь в своем движении вперед.

Эти успехи вызывают бешеную злобу у империалистов, которые пускают в ход все средства для того, чтобы повернуть историю вспять. Теперь уже всем ясно, что они потерпели полный провал в попытках подчинить себе свободолюбивые народы стран, строящих социализм. Однако, опираясь на всяческие виды американской «помощи», империалисты стремятся использовать свой последний резерв — клику Тито, которая организовала контрреволюционный переворот в Югославии, оторвав ее от демократического лагеря.

Эта клика завершила теперь свой предательский путь от буржуазного национализма к фашизму с его военно-террористической, полицейской диктатурой и прямой изменой интересам народов Югославии. Экономику, политику и культуру титовцы подчинили воле англо-американских монополистов и лишили трудящихся своей страны всех завоеваний, которые они приобрели с помощью Советской Армии в тяжелой борьбе против гитлеризма.

Титовцы лишили свой народ возможности развивать и такую важную отрасль культуры, как киноискусство. Кинематография Югославии ныне находится в хаотическом состоянии. Титовцы завели ее в тупик.

Нынешнее югославское правительство, не брезгуя никакими средствами, прикрываясь демагогическими планами развития «социалистического киноискусства», стремится одурманить широкие слои народа путем создания таких кинофильмов, которые восхваляли бы предательскую деятельность клики Тито — Ранковича и в которых утверждался бы социальный строй, чуждый народу и угодный лишь буржуазно-полицейским элементам города и деревни.

Но истинные патриоты, лучшие представители народного киноискусства не желают носить ярмо агентов фашистских диктаторов, находящихся на службе у иностранных поработителей, не хотят мириться с той линией в развитии киноискусства, которую намечают террористы из банды Тито—Ранковича. В среде широких кругов работников кинематографии растет сопротивление, которое в своей основе имеет все перспективы для слияния с активной политической всенародной борьбой против фашистской тирании Тито и его сообщников.

В этом свете показательными являются итоги выполнения планов выпуска художественных фильмов. Известно, что так называемый «пятилетний план развития кинематографии Югославии» предусматривал выпуск 40 художественных фильмов в год. На деле к концу 1950 года выпущено всего 3 фильма...

Этот катастрофический провал явился результатом противоречия между политикой, проводимой фашистской верхушкой в области кино, и демократическими устремлениями киноработников, которых призывают эту политику осуществлять. Титовские главари оторвали самое массовое из всех искусств от насущных проблем подлинно народной культуры. Они растоптали любовь народа к киноискусству, пренебрегли известным всем положением, что искусство может завоевать любовь и уважение миллионов людей только тогда, когда оно откликается на их насущные нужды и в своих образах воплощает героев, поступки и действия которых являются типичными для широких народных масс.

«Коммунистическая партия Югославии» в ее нынешнем составе,— говорится в резолюции Информационного бюро коммунистической партии, принятой в ноябре 1949 года,— попав в руки врагов народа, убийц и шпионов, потеряла право именоваться коммунистической партией...»

Может ли кучка врагов народа, орудующая в такой важной области, как кино, рассчитывать на поддержку народа и пользоваться у него доверием?

Не может и не пользуется!

Титовские деятели кино поспешили предупредить надвигавшийся кризис в югославской кинематографии, выдавая себя за организаторов «независимого, самостоятельного социалистического киноискусства». Как сообщал титовский рупор — газета «Борба», в 1949 году они собрали так называемую «Конференцию киноработников» в Белграде. Конференция была созвана фашистскими пропагандистами для того, чтобы мобилизовать рядовых югославских киноработников, дать им политико-идеологическую ориентировку в духе общих политических концепций клики Тито—Ранковича. Руководящая верхушка в кино, во главе с бывшим хозяином и редактором газеты «Политика» Рыбникаром, прикрываясь флагом «коммунизма», пыталась принять все меры для того, чтобы представить эту конференцию, как событие, имеющее важное значение для дальнейшего развития художественной кинематографии.

Сатрапы титовской клики, засевшие в руководстве югославской кинематографией, клялись на конференции в верности Тито, призывали сомкнуться вокруг кучки убийц и шпионов и выполнить задачи в области кино, якобы являющегося составной частью «социалистического строительства» в Югославии. Они склоняли слово «социализм» совсем без зазрения совести. Пытаясь обмануть народ и скрыть от него, что истинная сущность внутренней политики Тито заключается в реставрации капитализма, они не брезгали никакими псевдодемократическими формулировками, заявляя, будто преследуют цели «создания идейно-художественных и высококачественных фильмов для показа борьбы за социализм».

Все эти рыбникары и поповичи, гавриловичи и ранковичи, эти разбойники и убийцы рядятся и гримируются. И самым подлым в этом маскараде является то, что в качестве маски для себя они избирают слово социализм.

Однако никакая маска не может скрыть подлинного лица провокаторов! Сам Тито разоблачил то направление, которое он диктует югославским киноработникам. По сообщению «Борбы», в своей трехчасовой речи на открытии съезда «Народного фронта Югославии» он не поскупился на клеветнические вымыслы по отношению к кинематографии Советского Союза и стран народной демократии. Все это вызывает лишь справедливый гнев в широких кругах свободолюбивых югославских рабочих, крестьян, среди лучших представителей интеллигенции, в том числе среди работников югославского кино. Они поднимаются на борьбу против режима иностранных порабо-

тителей, платными агентами которых являются белградские правители. Эта борьба пока носит скрытый характер. Но она дает уже ощутительные результаты.

Та же газета «Борба» 20 июля прошлого года неуклюже пыталась выдать сопротивление киноработников за «беспорядки». Газета выступила с обвинением кинематографических работников в нерадивости и неопытности, а кроме того, ссылалась на слабую техническую оснащенность кинематографии. Оснований для того, чтобы писать об этих «беспорядках», у газеты было много. Достаточно сказать, что к моменту опубликования «Борбой» статьи, то есть за 7 месяцев 1950 года, 7 студий, занимающихся производством художественных фильмов, выпустили только... один фильм «Озеро». Какой разительный итог! Титовские главари поспешно принялись оправдываться...

Разумеется, «Борба», анализируя причины таких «беспорядков», не могла назвать вещи своими именами. Об истинных причинах нетрудно догадаться, ознакомившись с характерным случаем, который произошел на съемках фильма «Волшебный меч».

Белград известен как город с живописными окрестностями. Однако белградский кинорежиссер, снимавший фильм «Волшебный меч», увез группу в район Люблян. Плотники построили там декорации для съемок сцен в «царском городе». Перед самыми съемками «царский город» рухнул. Пришлось строить заново. Начались дожди, затем снегопады. Материалы испортились. Город снова развалился. В конце концов, съемки проведены, затрачено около 3,5 млн. динар, израсходовано огромное количество пленки, а отобрано лишь... 10 полезных метров.

Та же «Борба» сообщала о съемках фильма «Катина мать». И здесь повторилась подобная история. Бутафорский город развалился до начала съемок...

Газета жалуется на то, что актеры, отправляясь за сотни километров в экспедиции, забывают захватить с собой необходимый реквизит, в результате чего вынуждены, просидев без дела, уезжать обратно. «Борба» отмечает и случаи «раздоров» кинорежиссеров между собой, как это было, например, на съемках того же фильма «Катина мать», когда работа была сорвана из-за ссоры постановщиков.

Трудно предположить, чтобы югославские плотники были настолько малоопытны и неквалифицированны и не могли построить бутафорский город.

Напрасно титовцы хотят эти и подобные факты объяснить «досадной случайностью». Фактически они стоят перед лицом сопротивления широких кругов кинематографистов, саботирующих планы и замыслы продажных правителей нынешней Югославии.

Титовцы не в силах скрыть от народа тот факт, что средствами киноискусства они стремятся помочь превращению страны в страшную духовную тюрьму. Проводя эту политику в кино, они тратят миллионы народных денег. Их планы срываются. Картины не выпускаются.

И напрасно вожаки югославской кинематографии лицемерно призывают рядовых работников кино к созданию картин, якобы отображающих действительность. В этом отношении характерен случай с выпуском фильма «Озеро». Известно, что этот фильм готовился около двух лет. На него возлагали большие надежды. О нем много писали газеты и журналы. Его ждали... И вот 19 июня 1950 года состоялась долгожданная премьера. Казалось, что выход в свет столь значительного произведения должен найти отражение в печати. Этого, однако, не случилось: после премьеры последовало длительное гробовое молчание. Вдруг через две недели «Борба» разразилась грубой бранью. Она опубликовала анонимное письмо, якобы написанное рабочими электростанции, что находится в Яблоницах, и поносящее фильм «Озеро» как произведение, которое «не соответствует действительности». В Яблоницах, возмущаются анонимные авторы письма, нет-де таких саботажников, которые изображены в картине.

Комичность этого фальшивого возмущения заключается в том, что в фильме-то не было никаких упоминаний о Яблоницах, и все действие развертывалось на берегу вымышленного озера Лис! Но не зря, видно, горела шапка на воре...

Вслед за грубо состряпанным газетой анонимным письмом «рабочих» в журнале «Книжевны новины» появляется погромная статья правительственного сановника — председателя Комитета электростанций Николы Петровича, который обрушился на постановщиков за то, что они посмели изобразить людей, недовольных режимом Тито. Правда, фильм показал в числе недовольных попа, кулака и буржуазного интеллигента, но именно это и разгневало «социалистического министра» Н. Петровича! Этим людям, поучает Н. Петрович, нет оснований «обижаться на власть»...

«Борба» незамедлительно перепечатала статью Николы Петровича, обвинив авторов фильма в клевете на югославскую действительность, в том, что они не понимают задач титовской клики и «оторваны от народа», что они извратили политический курс, взятый титовцами на кулака как на «самую прочную основу югославского государства»...

Разгромом фильма титовские главари лишь еще раз разоблачили себя как враги народа и угодливые лакеи англо-американских монополий.

*

Белградские правители требуют от работников югославской кинематографии создания картин, усыпляющих бдительность народа, отвлекающих от борьбы за его коренные интересы. Они стремятся превратить югославское кино в филиал Голливуда.

Характерно, что вскоре после решения Коминформа о положении в КПЮ, Тито поспешил заключить соглашение с Эриком Джонстоном. Это соглашение широко открыло двери на югославские экраны тлетворным фильмам Голливуда. Оно явилось очередным звеном в цепи соглашений, по которым белградский вассал Вашингтона продавал оптом и в розницу интересы югославского народа, его независимость и самостоятельность, интересы его национальной культуры.

Ныне титовские правители торгуются с американцами по поводу продажи пушечного мяса. При этом американские поджигатели войны прямо говорят, что дивизии Тито должны стать «диверсионными силами против России». В этом постыдном торге важная роль отводится и кино, как средству духовной отравы народа. Вот почему голливудский агент в Европе Ирвинг Маас и бывший генеральный директор Югославского фильма Гаврилович поспешили в 1950 году дополнить ранее подписанное соглашение новым. Как сообщал журнал «Фильм Дейли» от 10/IV 1950 г., американцы выторговали право брать за прокат своих фильмов в Югославии, помимо процентной суммы от общего дохода, ежемесячный аванс за каждый фильм в порядке гарантий за прокат его на югославских экранах. И без того кабальные условия были дополнены обязательством уплачивать все взносы только в долларах.

По указке Уолл-стрита и его лакея Тито, Гавриловичу было предписано совершить турне по странам маршаллизованной Европы, чтобы выяснить возможности закабаления югославского кино империалистами и этих стран. Однако эта поездка не дала сколько-нибудь ощутительных результатов. Фашистский делец доездился до того, что, целиком предав интересы отечественной кинематографии американским империалистам, застрял в США и, видимо, соблазненный платой за оказанные «услуги», не вернулся на родину.

Чтобы отвести внимание широких масс от насущных задач борьбы международных демократических сил против империалистической реакции и чтобы нанести побольше вреда лагерю мира и социализма, главари продажной белградской клики, угоднически выполняя заказ голливудских магнатов, пичкают зрителя такими американскими картинами, как бандитский фильм «Моя дорогая Клементина», порнографический

фильм «Майор и мальчишка», полный убийств и ужасов фильм «Сьерра Мадре», разыгранный гитлеровскими артистами пошлый фильм «Кетхен для всех» и др. Названия некоторых других фильмов («Черная команда», «Авантюрист», «Обольстительница из Нью-Орлеана», «Месть рыжей ведьмы», «Третья жизнь женщины») не требуют комментариев...

Лакействуя перед США, Тито запродал им и югославскую кинематографию. На экранах страны за пять месяцев 1950 года не демонстрировался ни один югославский фильм!

Так, являясь опорой преступных планов поджигателей войны, югославские фашисты душат развитие демократической кинематографии. Киноискусство, по их расчетам, должно сыграть видную роль в том, чтобы Югославия закрепила за собой положение «эпицентра интересов США на Балканах».

***

Белградские наймиты не скупятся на наглые выпады против Советского Союза и стран народной демократии. В бешеной злобе они стремятся принизить значение советского подлинно народного высокоидейного киноискусства, оклеветать его произведения.

Но несмотря на клевету титовских кинопропагандистов, несмотря на антисоветскую кампанию, миллионы югославских зрителей смотрят советские фильмы! Испуганные растущим успехом советских фильмов, титовцы предприняли кампанию за ограничение показа советских фильмов. В ход пущены те же средства, что и в других маршаллизованных странах: цензура, запрет фестивалей советского кино, показ советских фильмов только во второэкранных театрах и т. д.

Белградские прислужники американского империализма знают, каким успехом пользовались в Югославии такие выдающиеся произведения советского киноискусства, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», «Юность Максима» и др. Фашисты-титовцы поспешили теперь лишить широкие круги зрителей возможности смотреть эти фильмы.

Но никакими изуверскими способами никому не удастся закрыть правдивым произведениям советского киноискусства путь к сердцу трудящихся!

«Долой голливудские гангстерские фильмы, хотим смотреть советские фильмы!» — такие надписи пишут на заборах, стенах и тротуарах югославские кинозрители.

В этих словах выражается борьба, которую ведет сейчас против кучки продажных правителей народ Югославии. Эту борьбу он связывает с борьбой за мир против поджигателей войны, за возвращение Югославии в лагерь демократии и социализма во главе с Советским Союзом.

И. Старшинов

ГОЛЛИВУД ХОЗЯЙНИЧАЕТ В ЯПОНИИ

Экраны японских кинотеатров забиты сегодня фильмами американского производства. Каждую неделю в прокат выпускается четыре голливудских фильма.

Газета «Акахата» писала, что американские фильмы заполняют примерно 80% японского кинорынка. Около одной четверти кинотеатров непосредственно принадлежат американской компании «Моушн пикчур эксчендж», но и все остальные кинотеатры страны также заняты в основном показом растленной голливудской продукции. Японский журнал «Театр» отмечал в августе прошлого года, что из 216 городов Японии средней и малой величины только в 43 не имеется кинотеатров, принадлежащих американской компании. В городе Хитати половина кинотеатров входит в сеть американской компании, а в Сасэбо — 7 кинотеатров из 10.

Американцы забирают под прокат своих фильмов лучшие кинотеатры, расположенные на наиболее оживленных центральных улицах. Так, на одной из главных улиц Токио—Юракутио — из 9 кинотеатров 6 показывают американские фильмы. В Кобэ на улице Мицуномия — 4 из 6, а на улице Синкайти все три кинотеатра принадлежат американцам.

Не довольствуясь этим, в течение только трех месяцев прошлого года компания «Моушн пикчур эксчендж» захватила под прокат своих фильмов еще 15 кинотеатров, а из 6 вновь открытых за это время кинотеатров 4 тоже попали в ее руки...

Масштабы киноэкспансии Америки на японском рынке возрастают ежегодно с поразительной быстротой. Если с 1946 по 1949 год было показано 260 американских фильмов, то за один прошлый год одной только компанией «Моушн пикчур эксчендж» ввезено в Японию 140 художественных, 52 короткометражных и 52 хроникальных фильма. На японский рынок выходят все голливудские фирмы.

В текущем году голливудские капиталисты еще более расширяют свои планы в отношении Японии. По сообщению агентства Дзи-Дзи Цусин, в течение 1951 года будет ввезено 270 американских фильмов. Даже желтая японская пресса, идущая на поводу американцев, вынуждена забить тревогу по поводу катастрофического положения национальной кинематографии.

За последнее время голливудский капитал проникает не только в кинопрокат. Он прибирает к рукам и кинопромышленность. В Японии основываются филиалы восьми ведущих, не считая многих мелких голливудских фирм.

Кроме того, распоясавшиеся бизнесмены под покровительством Макартура приступили к изготовлению своей фашистской киномакулатуры и под вывеской «совместного» производства, а японские монополисты услужливо предоставляют техническую базу и технический персонал для этого грязного дела, горя ненавистью к демократическому и антивоенному движению японского народа.

Первым таким «совместным» фильмом явилась антикоммунистическая и антисоветская фальшивка «Дело Токие 212», состряпанная летом прошлого года фирмой «Брекстон-Макгаун» в «контакте» с японской фирмой «Тонити». Этот фильм снимался по специальному заданию военного министерства США по сценарию, одобренному самим Макартуром. Содержание фильма посвящено развязанной американцами кровавой войне против корейского народа, и поэтому военные власти приказали вести съемки поближе к театру военных действий, чтобы можно было «вдохновляться» предполагаемыми быстрыми победами американского оружия. Правда, по причинам, не зависящим от американцев, пришлось изменить первоначально намеченный срок выпуска фильма, приспосабливаясь к непредвиденным изменениям

в ходе военных действий, вызванным успехами Народной корейской армии, а время вынужденных простоев использовать для поднятия голливудскими «кинозвездами» боевого духа битых в Корее американских армейских чинов, находящихся на излечении в токийских госпиталях...

В настоящее время по заданию Макартура в Японии ведется съемка ряда грязных фальшивок, в частности «Повести о Японии», где военный преступник император Хирохито будет показан как «демократический правитель, символизирующий нынешнюю миролюбивую Японию».

Приведенные данные говорят о растущей активности голливудских магнатов в Японии, располагающихся в ней под защитой Макартура, как в собственной вотчине. Американская киноэкспансия в Японии проводится по определенному плану и под контролем военного министерства США. Так, агентство Юнайтед пресс сообщало, что поставкой фильмов в Японию ведает специальное учреждение, созданное при военном министерстве еще в июле 1946 года.

Японии в соответствии с замыслами американских империалистов отводится особое место в американской киноэкспансии. Япония являлась базой снабжения голливудской продукцией Южной Кореи, где американцы проводили идеологическую обработку населения, готовя нападение на демократическую республику Северной Кореи. Именно в Японии изготовлялись копии американских фильмов, предназначавшихся для Кореи. Готовя японскому народу роль пушечного мяса в новой большой войне, Уолл-стрит растленными гангстерскими фильмами проповедует культ разбоя и насилия, а якобы аполитичными развлекательными фильмами пытается отвлечь японские народные массы от жизненно важных задач.

Американская киноэкспансия имеет целью парализовать дух национальной независимости японского народа в интересах новой войны и превратить национальную японскую кинематографию в придаток голливудского капитала.

Результаты не замедлили сказаться: национальная кинематография Японии находится сейчас в состоянии тяжелого кризиса. Наплыв американских фильмов и катастрофическое снижение посещаемости кинотеатров в корне подрывают ее экономическую основу.

В настоящее время в Японии имеется 8 больших киностудий, принадлежащих кинокомпаниям, крупнейшими из которых являются Сиотику, Тохо, Дайэй, Синтохо и Тоиоко. Эти пять компаний монополизируют почти всю кинопродукцию, не допуская конкуренции со стороны мелких фирм. Но и эти «киты», из которых некоторые существуют более 20 лет, поглощаются голливудским капиталом.

Каждая из этих пяти ведущих японских кинокомпаний выпускает в среднем один фильм в неделю. Нечего и говорить, что это свидетельствует не о силе, а о слабости японской кинематографии. Киномонополисты Японии судорожно стараются выдержать конкуренцию с голливудским кинопрокатом—выпускают «по конвейеру» одну картину за другой, предельно сокращая сроки съемки каждого фильма, чтобы ускорить оборачиваемость капитала. Ясно, что подобное серийное производство не может не привести к резкому снижению качества фильмов. И чтобы привлечь зрителя к своим антихудожественным, далеким от действительности фальшивым фильмам, японские кинопромышленники прибегают к средствам, которые, кстати сказать, также заимствованы из практики Голливуда. Японские студии сбились с ног в поисках соблазнительных «звезд» для экрана. Компания Сиотику широковещательно разрекламировала о том, что она выдаст премию в размере 10 тысяч иен за рекомендацию для съемок девушки с «оригинальной внешностью». Выяснилось, что японские кинофирмы теперь предпочитают из японских актрис тех, внешность которых «не подчеркивает их национального происхождения». К тому же актриса должна свободно владеть... английским языком.

Порнография и эротика стали, по образцу Голливуда, преобладающими мотивами японских кинокартин. Одна японская газета отмечала, что в фильмах 1950 года во всех сценах в кабаре неизменно участвуют обнаженные женщины.

Естественно, что такая продукция как отечественного, так и американского происхождения не может удовлетворить запросов японских зрителей. Посещаемость кинотеатров резко падает. Львиная доля сборов кинотеатров оседает в фондах американских кинопрокатных фирм, и японским кинопромышленникам не остается ничего лучшего, как ждать, когда Голливуд поглотит их целиком без остатка.

Японские «короли» от кинематографии, которые монопольно господствовали в годы войны на кинорынках Китая, Филиппин, Кореи, Индокитая и многих других стран и которые проникали даже на кинорынки Аргентины и Австралии, попали теперь в лапы еще более хищного, разбойничьего американского капитала!

Японская кинематография основывается на устаревшей технической базе. Производство пленки намного отстает от потребностей, а вынужденная необходимость копирования массы американских фильмов еще более усугубляет это отставание.

О низком уровне технической базы говорит хотя бы тот факт, что только сейчас готовится к выпуску первый японский цветной фильм, причем пленки, как писали газеты, хватило на производство всего лишь двух копий фильма и то по необычайно высокой цене.

Японские кинопромышленники предпочитают ввозить оборудование и аппаратуру из США, вместо того чтобы производить ее самим. Это обстоятельство, а также расширение «совместного» американо-японского производства фильмов, подчинение японского кино задачам идеологической пропаганды американских империалистов отнюдь не способствуют развитию японской национальной кинематографии, а ведут к углублению кризиса национальной кинематографии, к превращению ее в придаток Голливуда.

•

Японский народ, прогрессивная часть работников японской кинематографии не хотят мириться с таким положением. В мае прошлого года ряд профсоюзных организаций крупнейшего промышленного района Канто, в который входят города Токио и Иокогама, приняли специальное решение бойкотировать американские фильмы. Под знаком борьбы с американской киноэкспансией проходит растущее забастовочное движение рабочих кинопромышленности.

Американцы и их пособники из правящей клики Иосида усиливают давление на рабочих, проводят массовые увольнения. Летом 1950 года в связи с увольнением 1300 рабочих компании Тохо началась грандиозная забастовка рабочих и служащих кинопромышленности, принявшая ярко выраженный антиамериканский характер. По всей стране проходил сбор средств в фонд помощи бастующим рабочим. Орган японской компартии газета «Акахата», ныне закрытая Макартуром, писала в связи с этой забастовкой:

«Перед нами стоит сейчас задача бороться против вторжения голливудского капитала, уничтожающего нашу кинематографию, против пропаганды политики американского империализма, ведущей к войне и порабощению. Мы должны выступить на защиту нашей национальной культуры, отражающей радости и печали, гордость и надежды японского народа. Борьба против голливудского капитала имеет очень большое политическое значение. В интересах защиты мира и национальной независимости нам нужно повести за собой на эту борьбу широкие слои населения».

Одновременно коммунистическая партия Японии призвала работников кинематографии создавать отечественные фильмы, национальные по духу, направленные на защиту мира и независимости.

Было бы неверно говорить, что в Японии вообще не создано хороших

фильмов. Японская кинематография обладает значительными кадрами прогрессивных работников — специалистов высокого класса, которые стараются вывести японское кино на путь демократического развития. Всеобщей популярностью пользуются актрисы Хатаэ Киси и Годзюрэй Ямада, создавшие правдивые образы японских женщин. Кинорежиссеры Тадаси Имаи, Хэйноскэ Годзио, Фумио Камеи учатся у советской кинематографии, стремясь следовать ее лучшим традициям. Именно эти режиссеры создали в течение последних лет ряд фильмов, отвечающих основной задаче японского народа в данное время — задаче борьбы против войны. Созданные ими фильмы «Война и мир», «Побег на рассвете», «Когда мы встретимся вновь», «Слушай шум океана», построенные на материале второй мировой войны, реалистически показывают бедствия, которые несет война для простого народа. Эти фильмы сыграли значительную роль в движении японских трудящихся за мир.

В августе прошлого года, когда проводился «месячник мира», в Токио и Фукусима сразу после массовых просмотров фильма «Когда мы встретимся вновь» собирались подписи под Стокгольмским Воззванием.

Прогрессивный критик Иваками писал в газете «Минсю Нипон»: «...эти фильмы, несмотря на их некоторые недостатки, вызывают глубокую ненависть к войне и укрепляют решимость бороться за мир. Повсюду, где шел фильм «Слушай шум океана», стихийно начинался сбор подписей под Стокгольмским Воззванием. Полицейские власти запретили публичное обсуждение этого фильма... Тот факт, что эти фильмы пользуются огромной поддержкой всех слоев населения, говорит о сильных антивоенных настроениях японского народа».

Напуганные успехом прогрессивных демократических фильмов, власти приказали прекратить производство трех антивоенных фильмов на студиях Тойоко и Дайэй и предприняли кампанию «чистки» кинопромышленности от «красных элементов».

Так макартуровские молодчики глушат национальную японскую кинематографию. Но придет время и вместо растленной голливудской стряпни японский народ сможет увидеть фильмы глубокие по содержанию и яркие по своей национальной форме. Держимордам из США и их токийским лакеям не избежать бесславного провала не только их кинематографических махинаций, но и всей реакционной империалистической агрессивной политики!

Альф Бие Кристиансен

КИНО В НОРВЕГИИ

Норвежское кино существует давно. Первые норвежские кинорежиссеры и постановщики в большой мере черпали сюжеты из норвежского фольклора, из литературы и драматургии. Особенно широко инсценировались рассказы Бьернстерне-Бьернсона и комедии Людвига Гольберга.

Наибольшую ценность из этих фильмов имели те, которые опирались на норвежскую классическую литературу и с той или иной степенью правдивости показывали жизнь народа. Однако даже и эти фильмы больших высот никогда не достигали. До второй мировой войны было создано всего несколько более или менее интересных и ценных по социальной тенденции фильмов, например «Юноша» — инсценировка романа Оскара Бротена и «Беззащитные» — по роману Габриеля Скотта о сироте, отданном на воспитание кулакам, бесчеловечно эксплуатировавшим детей.

Во время второй мировой войны кинокартины делались исключительно по инициативе нацистов и в целях нацистской пропаганды. Публика бойкотировала эти фильмы так же, как она бойкотировала и театр, выражая свое презрение к нацистским захватчикам и к тем норвежским работникам кино, которые сотрудничали с нацистами, создавая так называемые «развлекательные» фильмы.

Характерно, что первый норвежский фильм после освобождения страны назывался «Мы хотим жить». Он был поставлен кинорежиссером Улафом Дальгорд по его же сценарию. Этот сценарий он задумал еще в немецком концентрационном лагере, задавшись целью показать борцов сопротивления, их страдания в немецкой тюрьме. Фильм был глубоко реалистичным. Однако он страдал рядом существенных идейных и технических слабостей, в частности в него была вплетена любовная интрига, мало помогавшая здоровой патриотической тенденции фильма.

Вторым фильмом о борьбе с нацистской Германией был фильм режиссера Т. Сандэ «Беглецы в Англию» — по одноименному роману Сигурда Эвенсму. В «Беглецах» показывалась группа патриотов, члены которой различными путями прибывают в Олесунд, чтобы оттуда бежать в Англию на рыбацком боте. Но их предали, бросили в тюрьму и после короткой якобы судебной процедуры все семнадцать человек приговариваются к смертной казни. Фильм ценен прежде всего как реалистический документ. Автор сам был одним из тех, кто избежал смертной казни.

Однако не случайно, что оба эти фильма посвящены теме бегства: в первом случае в Швецию, во втором — в Англию. Они являются грустным контрастом, например, датским фильмам об оккупации, в которых показывается не бегство из своей страны, а активная, вооруженная борьба против врага внутри страны...

Еще во время войны молодой инженер Альф Скотт-Хансен написал сценарий о жизни и деятельности композитора Рикарда Нордрока. По этому сценарию был поставлен фильм. Но ни этот, ни следующий фильм Скотт-Хансена «Волшебный водопад» не смогли полностью удовлетворить ожиданий показать богатства норвежской культуры. Фильм «Рикард Нордрок» не раскрывал величия образа композитора и его идей И хотя «Волшебный водопад» отличался хорошими фотографиями оператора Пера Ионсона, особенно хорошо показавшего природу Вестланда, а в сценарии Скотт-Хансена делалась попытка дать драматический кусок из жизни норвежских рабочих во время войны, когда особенно остро встала проблема проникновения иностранного капитала в строительство норвежских гидроэлектростанций, даже эти не очень ясные попытки придать фильму прогрессивную национальную окраску были пресечены: из фильма вырезали основное и на первый план выдвинули примитивную любовную интригу между

красивым молодым инженером и молодой женой директора. Жизнь и настроения рабочих были совершенно исключены из фильма.

Из фильмов, созданных в Норвегии после войны, следует упомянуть «Уличные мальчишки», в котором показывалась группа мальчиков в одном из районов Осло в годы предвоенной депрессии. Несмотря на явную «право-социал-демократическую» тенденцию фильма, на него обрушилась вся консервативная пресса только за то, что в фильме положительно показывались рабочие, борющиеся против полиции, поддерживавшей штрейкбрехеров. Зрителем фильм был принят хорошо. Пресса подчеркивала, что его преимущества в области формы по сравнению с другими норвежскими фильмами были очевидны. Он даже демонстрировался на кинофестивале в Карловых Варах в 1950 году, но не имел серьезного успеха.

Причины идеологической, художественной и технической слабости норвежского кино лежат в его идейно-классовой основе. Норвегия, как известно, капиталистическая страна. В противоположность другим капиталистическим странам большая часть кинематографии находится в руках муниципалитетов. В Осло, например, все кинотеатры являются собственностью муниципалитета. Однако дело распространения фильмов и импорт находятся в руках около 25 частных обществ. Среди них имеется и американское монополистическое кино-общество. Именно поэтому хозяева норвежского кино руководствуются в своей деятельности в основном буржуазными коммерческими принципами.

Прокат фильмов в Норвегии по существу находится в руках американцев. Около 60—70% всех фильмов, демонстрируемых на норвежских экранах, американские; остальные — шведские и английские.

С самого начала существования кино в Норвегии Голливуд занимает в прокате доминирующее место. С каждым годом это место расширяется. В первую очередь это объясняется общеизвестным нажимом американской кинопромышленности через американское посольство в Осло на норвежское правительство в целях предоставления американским фильмам значительного преимущества по сравнению с фильмами других стран.

К сожалению, постоянное американское влияние не могло не оказать воздействия и на киновкусы норвежской публики. Большинство норвежцев идет в кино, чтобы получить «разрядку», забыть ежедневные заботы, неприятности, трудности и разочарования. Но даже и среди наиболее отсталой норвежской публики все отчетливее замечается рост равнодушия, порой и возмущения американскими фильмами. Это видно хотя бы из того, что прокатчики вынуждены все чаще менять программы и прибегать к различным уловкам для поддержания падающего интереса к голливудской продукции. В частности, это делается путем демонстрации старых американских фильмов (явление, вообще характерное для маршаллизованной Европы), то есть фильмов, созданных в те времена, когда Голливуд еще не находился под таким полицейским контролем, как теперь.

Норвежского зрителя приучили к иностранным, в особенности американским фильмам, которые демонстрируются с норвежскими титрами, но не дублируются. Это в сущности означает, что для преобладающего большинства фильм является немым или звуковым, но не говорящим. Сама норвежская кинопромышленность попрежнему очень слаба, фактически обречена на подавление своим более сильным и наглым американским «партнером».

Непосредственно после войны государственные власти проявили сравнительно большой интерес к этой стороне вопроса. Было создано акционерное общество «Норвежский фильм» со смешанным государственным и муниципальным капиталом. Из кинофонда в 20 миллионов крон (средства, конфискованные у нацистских «культурных учреждений» после войны) министерство церкви и просвещения ежегодно выдает премии лучшим режиссерам, сценаристам, актерам, операторам и другим работникам кино, чтобы поощрить их деятельность. И тот факт, что в 1950 году государственная премия для критиков по представлению союза критиков кино была присуждена кинокритику коммунистической газеты «Фрихетен», говорит о том, что комиссия по расследованию антиамериканской деятельности еще не полностью завладела норвежской культурной жизнью...

Интересной чертой кинематографического мира в Осло являются короткометражные фильмы, которые ежедневно демонстрируются в одном из кинотеатров, правда, в самом маленьком. Помимо американских фильмов низкого качества, в этом театре иногда показываются и ценные художественные хроникальные фильмы других стран, в частности советские короткометражные фильмы, которые завоевали себе полное признание прессы и публики. Кроме того, в Осло ежедневно демонстрируется также «Киногазета», где показываются норвежские, английские, французские, американские и реже советские хроники, так как «Киногазета» используется в довольно значительной степени для американской военной пропаганды в целях пропаганды войны Англии и Франции против народов Вьетнама, Малайи и других государств и стран.

Многие норвежцы презрительно относятся к отечественному кино. И действительно, буржуазное норвежское кино не достигло даже и того уровня, на котором стоит кино Швеции и Дании. Но нет никаких оснований считать, что прогрессивное демократическое норвежское кино не в состоянии создать больших ценностей. При иных социальных условиях и с того времени, когда лучшие работники норвежского кино поймут, какая великая задача стоит перед ними как художниками норвежского народа в борьбе и творчестве во имя мира и социализма,— с этого времени и для норвежского кино наступит время развития и расцвета!

Перевод с норвежского
Н. КРЫМОВОЙ

Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. **М. М. Милославского.**

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-31-55.

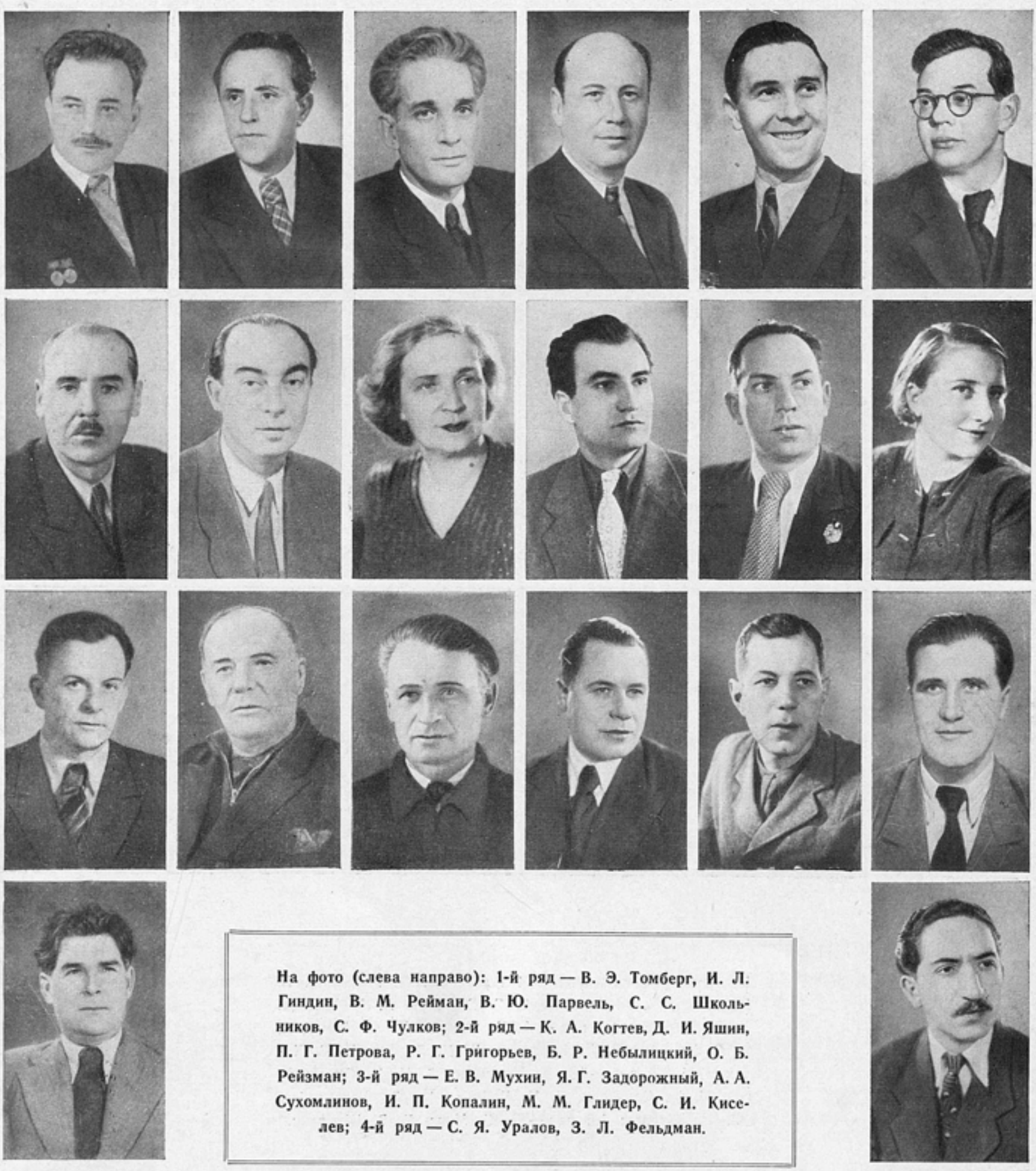
А 03602. Сдано в производство 1/III 1951 г. Подписано к печати 3/IV 1951 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 517. Тираж 11.900 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

На фото (слева направо): 1-й ряд — Г. П. Юдин, Л. В. Варламов, И. В. Лукинский, С. Е. Гусев, А. А. Крылов, В. В. Микоша; 2-й ряд — А. Г. Семин, Д. Г. Рымарев, В. С. Цытрон, П. Д. Касаткин, В. Н. Беляев, Р. Б. Халушаков; 3-й ряд — Ю. В. Монгловский, И. И. Сокольников, Н. Ф. Садкович, Г. М. Бобров, И. В. Бессарабов, Ф. И. Киселев; 4-й ряд — В. С. Масс, Г. В Шулятин.

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!



На фото (слева направо): 1-й ряд — В. Э. Томберг, И. Л. Гиндин, В. М. Рейман, В. Ю. Парвель, С. С. Школьников, С. Ф. Чулков; 2-й ряд — К. А. Когтев, Д. И. Яшин, П. Г. Петрова, Р. Г. Григорьев, Б. Р. Небылицкий, О. Б. Рейзман; 3-й ряд — Е. В. Мухин, Я. Г. Задорожный, А. А. Сухомлинов, И. П. Копалин, М. М. Глидер, С. И. Киселев; 4-й ряд — С. Я. Уралов, З. Л. Фельдман.

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

На фото (слева направо): 1-й ряд — Г. Л. Рошаль, А. А. Абрамова, А. Ф. Борисов, Н. К. Черкасов, Ф. М. Никитин, В. П. Балашов; 2-й ряд — Л. П. Сухаревская, Н. Г. Суворов, М. Ш. Магид, Л. Е. Сокольский, А. А. Шаргородский. М. И. Ромм; 3-й ряд — К. Ф. Исаев, М. Б. Маклярский, Е. А. Кузьмина, Н. В. Комиссаров, С. М. Вечеслов, М. Н. Перцовский; 4-й ряд — Б. И. Волчек, С. А. Герасимов, Э. Ю. Волк.

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

На фото (слева направо): 1-й ряд — В. А. Рапопорт, Н. А. Блажков, М. Е. Гиндин, В. Н. Киселев, Б. А. Петров, Б. К. Макасеев; 2-й ряд — А. Л. Хавчин, А. Б. Столпер, Н. П. Охлопков, П. П. Кадочников, Л. Н. Свердлин, С. Д. Столяров; 3-й ряд — М. Н. Бернес, А. В. Шеленков, И. Е. Чен, И. А. Пырьев Н. Ф. Погодин, И. И. Дунаевский; 4-й ряд — М. А. Ладынина, С. В. Лукьянов, К. С. Лучко.

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

На фото (слева направо): 1-й ряд — В. С. Володин, В. Е. Павлов, В. А. Лещев, М. К. Калатозов, Л. А. Скопина, И. Я. Судаков; 2-ряд — Б. А. Ситко, С. С. Пилявская, М. М. Штраух, А. Н. Вертинский, И. А. Шпинель, М. П. Магидсон; 3-й ряд — В. И. Пудовкин, Д. И. Васильев, Ю. И. Юровский, В. В. Белокуров, Б. В. Битюков, А. Д. Головня; 4-й ряд — Т. Г. Лобова, Г. М. Раппапорт.

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

На фото (слева направо): 1-й ряд — В. В. Эйсымонт, К. В. Скоробогатов, Б. А. Фрейндлих, Е. В. Шапиро, А. М. Назаров, К. К. Юдин; 2-й ряд — М. Д. Вольпин, Н. Р. Эрдман, С. С. Гурзо, А. Н. Грибов, И. В. Гелейн, Ф. М. Эрмлер; 3-й ряд — Б. А. Бабочкин, В. И. Хохряков, А. К. Кальцатый, А. М. Файнциммер, В. Г. Легошин, М. Ф. Астангов; 4-й ряд — Ф. Г. Раневская, Л. Н. Смирнова.

СОДЕРЖАНИЕ

Заслуженная награда 1

История и современность

П. Иванов. Проблема прекрасного в эстетике Чернышевского 4
Н. Лебедев. На подступах к «Чапаеву» 9
И. Соколов. Русские изобретатели кинематографа . . . 15

Теория и практика советского кино

А. Соловьев. Драматургия кинопроизведений, посвященных борьбе за мир 21
Р. Григорьев. Киноочерки местных студий 25
Б. Дайреджиев. О праздничной кинохронике 31
В. Дружнин. В общем строю киноискусства 34

Книги о кино

Ю. Арбат. Книга о творческом пути М. Э. Чиаурели . 38

За рубежом

А. Синицын. Кинематографическая диверсия американского капитала 41
Д. Маслов. Югославская кинематография во власти фашистской клики Тито 43
И. Старшинов. Голливуд хозяйничает в Японии . . . 45
Альф Бие Кристиансен. Кино в Норвегии 47

На обложке: Московский Кремль — кадр из фильма «Слава труду», удостоенного Сталинской премии III степени за 1950 г.

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1951

40
24 АПР. 1951
4120

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1951 г.